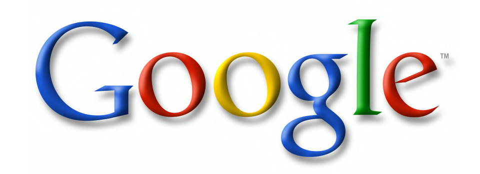
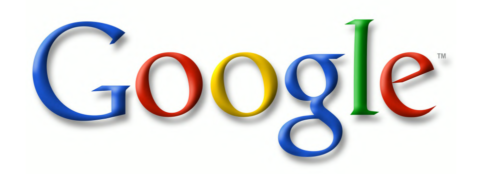




DENKMÄLER

GRIECHISCHER UND RÖMISCHER

SKULPTUR

DENKMÄLER

GRIECHISCHER UND RÖMISCHER SKULPTUR

FÜR DEN SCHULGEBRAUCH

IM AUFTRAGE DES K. BAYER. STAATSMINISTERIUMS DES INNERN FÜR KIRCHEN- UND SCHULANGELEGENHEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

A. FURTWÄNGLER UND H. L. URLICHS

HANDAUSGABE



MÜNCHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

1898

Textdruck der Pierer'schen Hofbuchdruckerei in Altenburg
Tafeldruck der Bruckmann'schen Buchdruckerei in München



VORWORT

Die hier gegebene bequeme Handausgabe der soeben beendeten, in grofsem Folioformate [1]) erschienenen Auswahl von „Denkmälern griechischer und römischer Skulptur" erscheint auf den einstimmigen Wunsch einer sehr grofsen Anzahl von Leitern und Lehrern höherer Lehranstalten in Deutschland, Österreich-Ungarn und der Schweiz. Sie soll es ermöglichen, dafs Lehrer und Schüler jeder einzeln für sich in der Schule wie zu Hause den ganzen Inhalt des grofsen Werkes bequem sich vergegenwärtigen könne.

Die Texterklärungen sind von den Verfassern von neuem durchgesehen und verbessert, den fremdsprachlichen Citaten Übersetzungen beigefügt worden. Vor allem aber sind die Texte nach kunsthistorischen wie sachlichen Gesichtspunkten neu geordnet und in zehn verschiedene Gruppen verteilt worden. Jeder dieser Gruppen wurde ein zusammenfassender neuer Text vorangestellt, der das zerstreute Einzelne unter gemeinsamen gröfseren Gesichtspunkten zu betrachten strebt. Es sollen diese Texte nicht den Ersatz einer Kunstgeschichte bieten; der Charakter des ganzen Werkes als einer Denkmälersammlung sollte durch sie nicht verändert werden; allein das einzelne Denkmal soll durch sie die

[1]) Unter dem Titel: Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, Auswahl für den Schulgebrauch aus der von Heinrich Brunn und Friedrich Bruckmann herausgegebenen Sammlung. Im Auftrage des Kgl. Bayer. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten veranstaltet und mit erläuternden Texten versehen von A. Furtwängler und H. L. Urlichs. München 1895—1898. 5 Lieferungen.

Stelle angewiesen erhalten, die ihm innerhalb der gesamten Entwicklung der antiken Kunst zukommt. Da die ausgewählten Denkmäler alle Hauptepochen vertreten, so gestalten sich diese Gruppentexte allerdings zugleich zu einem Überblick über die ganze antike Kunstentwicklung und über alle Hauptgattungen der alten Plastik.

Neuere Autoren zu citieren ist grundsätzlich vermieden worden; nur antike Schriftsteller sind an geeigneten Stellen herangezogen. Überall ist das Bedürfnis der Schule und das der weiteren Kreise der Gebildeten im Auge behalten.

Auch der bildliche Teil des Werkes ist in dieser Handausgabe gegenüber der grofsen um einige Stücke vermehrt worden.

In die Arbeit haben sich die beiden Herausgeber nach gemeinsam festgestelltem Plane zu gleichen Teilen geteilt. Die einzelnen Texte sind jeweils von ihren Verfassern besonders gezeichnet.

München, im Juni 1898.

A. Furtwängler
H. L. Urlichs

INHALTSVERZEICHNIS.

---

[1]) Die Tafel ist nach einer Photographie aus dem Verlage von Ernst Wasmuth in Berlin hergestellt.

[2]) Akropolismuseum; so ist auch auf der Tafel zu lesen.

BEMERKUNG.

Den Tafeln und Textabbildungen dieses Werkes liegen mit Ausnahme von *Nr. 10*, *Ergänzung der Nike des Paionios*, und der Textillustration auf Seite 86, *Diadumenos aus Delos*, Originalaufnahmen der Verlagsanstalt zu Grunde. Sämtliche Skulpturen sind nach den Originalen selbst und nicht nach Gipsabgüssen reproduziert; nur bei dem Kopf der Münchner Alexanderstatue (Tafel 46) mufste wegen der äufserst ungünstigen Aufstellung des Originals eine Ausnahme von dieser Regel gemacht werden.

VERZEICHNIS DER TEXTILLUSTRATIONEN.

I. DIE ALTERTÜMLICHE KUNST.

Die Kunst hat in Griechenland schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. sich zu hoher Blüte entfaltet. Es war dies die Periode der sog. mykenischen Kultur mit ihren glänzenden Palästen, den bunten, von Goldschmuck bedeckten Gewändern, prachtvollen Waffen, reich in Relief und Malerei geschmückten Geräten und Gefäſsen. Die Erinnerung an diese Epoche lebte im Heldengesange der Griechen fort.

Allein wie kunstreich und schmuckvoll man in jener Heroenzeit die Umgebung zu gestalten wuſste, die groſse monumentale Skulptur befand sich noch in ihren Anfängen. Und auch diese verkümmerten, als die dorische Wanderung zunächst einen allgemeinen Rückgang der Kultur zur Folge hatte.

Erst langsam und allmählich begann im Laufe des siebenten Jahrhunderts v. Chr. sich eine monumentale Plastik in Griechenland zu entwickeln. Es geschah dies indes nicht ganz aus eigener Kraft, sondern mit Anregung aus der Fremde, nach auswärtigen Vorbildern. Die Verbindungen der Jonier mit dem kleinasiatischen Hinterlande und namentlich die Kenntnis Ägyptens wirkten befruchtend. Für die ruhig stehende Einzelfigur entlehnte man das Schema einfach aus der ägyptischen Kunst, und auch in der einzelnen Formgebung hatte diese anfangs groſsen Einfluſs. Doch rasch bahnte sich der griechische Geist seine eigenen Wege; er brachte individuelles Leben zum Ausdruck und überwand das abstrakte tote Schema.

Ein vorzügliches Werk, an dem man die übernommenen Grundzüge des ägyptischen Vorbilds ebenso wie die Eigenart des lebendigen griechischen Geistes erkennt, ist die Statue Nr. 1.

Sie ist schon in dem schönen Marmor der Insel Paros ge-

arbeitet, der für monumentale Skulpturen erst gegen Ende des siebenten Jahrhunderts benutzt zu werden begann. Die älteren griechischen Skulpturen bestanden in der Regel aus Holz oder geringeren Kalksteinarten, die man im Altertum gewöhnlich „Poros“ nannte. Die Marmorskulptur entwickelte sich zuerst auf den marmorreichen Inseln Naxos und Paros. Erstere Insel ging voran, allein ihr Material ist das gröbere, und der unendlich schönere parische Marmor ward mit der Zeit natürlich bevorzugt und verdrängte jenen. Er gewann grofse Verbreitung; auch in Attika sind fast alle altertümlichen Skulpturen, die nicht aus heimischem Kalkstein gefertigt sind, aus jenem parischen Marmor gearbeitet. Der schöne Marmor des Pentelikon bei Athen ward erst seit dem fünften Jahrhundert für die Skulptur ausgebeutet.

Neben der monumentalen Steinplastik entwickelte sich der Bronzegufs gröfserer Statuen. Samische Künstler scheinen den Hohlgufs in Ägypten gelernt und nach Griechenland übertragen zu haben. Doch erst gegen Ende des sechsten Jahrhunderts kommt der monumentale Bronzegufs zu voller Entwicklung und wird von nun an die vornehmste Technik für die Einzelfiguren. Ein Beispiel dafür, dafs man nun die Wirkungen der gegossenen und fein ciselierten Bronzestatuen zuweilen in Marmor nachzubilden strebte, geben die Giebelgruppen von Ägina aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts (Nr. 2).

Die altertümliche monumentale Plastik hat menschliche Figuren als Denkmäler für die Gräber sowohl wie als Weihgeschenke für die Heiligtümer gearbeitet; sie hat aber auch Götter und Heroen gebildet, sei es als Tempelbilder, sei es als Votivgaben in den Heiligtümern. Und auch Tierfiguren wurden nicht selten als Weihgeschenke sowie für Grabmäler gearbeitet. Eine Grabstatue ist Nr. 1.

Die dekorative Plastik hatte die schönsten Aufgaben an den Tempeln zu erfüllen, die seit dem siebenten Jahrhundert aus gewaltigen Steinblöcken errichtet zu werden pflegten, während man sich in älterer Zeit mit Holz- und Lehmwänden begnügt hatte. Sowohl die Metopen als die Giebel der Tempel und zuweilen die Friese wurden nun mit Steinskulpturen bedeckt. Das schönste erhaltene Beispiel altertümlichen Giebelschmucks sind die äginetischen Gruppen (Nr. 2). A. F.

TAFEL 1.

ALTERTÜMLICHE JÜNGLINGSSTATUE VON TENEA IN MÜNCHEN.

Die Statue wurde 1846 in der Nähe von Korinth an der Stelle des alten Tenea gefunden und kam 1854 in die kgl. Glyptothek zu München.

Sie besteht aus grofskörnigem parischem Marmor. Bei der Auffindung waren die Arme und Beine in mehrere Stücke gebrochen; nur der mittlere Teil des rechten Armes fehlte und ist daher ergänzt worden. Im übrigen ist die Figur vorzüglich erhalten; namentlich ist auch der Kopf, der durch ein übergestülptes Thongefäfs geschützt gefunden wurde, glücklicherweise ganz unversehrt.

Dargestellt ist ein unbekleideter Jüngling in steifer straffer Haltung. Das Gewicht des Körpers ruht auf beiden Füfsen; der linke ist etwas vorgesetzt; beide berühren den Boden mit voller Sohle. Die Arme hängen völlig symmetrisch an beiden Seiten gerade herab, und beide Hände sind in gleicher Weise gekrümmt, so dafs der Daumen nach vorn zu stehen kommt. Die Haare sind lang und fallen in breiter Masse auf den Rücken herab. Sie sind nur in einfachen Wellen gegliedert. Sie waren ohne Zweifel einst mit einer wahrscheinlich braunroten Farbe bemalt. Ein schmückendes Band, das ursprünglich auch farbig war, umgiebt den Kopf.

Die Statue wird gewöhnlich als „Apollo von Tenea" bezeichnet. Es ist richtig, dafs der vorliegende Typus einer jugendlichen männlichen Figur von der altgriechischen Kunst für den Gott Apollon verwendet worden ist. Allein er ist ebensowohl auch zur Darstellung von Heroen und Menschen benutzt worden. In unserem Falle sprechen nun die Umstände der Auffindung entschieden dafür, dafs die Statue einen Verstorbenen darstellte. Sie ward nämlich in der Nekropole von Tenea auf einem Grabe gefunden. Der Verstorbene ist aber nicht in der Tracht des Lebens, sondern in idealer, unbekleideter Gestalt wie ein höheres Wesen, ein Heros dargestellt.

Alle wesentlichen Züge des Schemas, welches die Statue zeigt, sind — mit Ausnahme der völligen Nacktheit — von der ägyptischen Kunst entlehnt. Die Durchbildung im einzelnen jedoch ist rein griechisch und von der bei den Ägyptern sehr verschieden. Der Jüngling ist nicht blofs steif hingestellt wie die gleichartigen Figuren bei den Ägyptern, sondern steht, voll von eigenster innerer Energie, mit stramm durchgedrückten Knieen da, und aus dem Kopfe leuchtet schon, im Gegensatze zu dem stumpfen Ausdruck bei den Ägyptern, ein Strahl jenes freien lebendigen Menschentums, das sich in Griechenland so herrlich entwickeln sollte. Das steife Lächeln an diesem Jüngling von Tenea ist der erste Vorbote einer künftigen Fülle individuellen geistigen Ausdrucks in der griechischen Kunst.

In der Bildung des Körpers sind die Beine der am meisten gelungene Teil. Die feinen Gelenke, die Knöchel und Kniee, die zierlichen Füfse, die straffen, fleischigen, von den knochigen Teilen deutlich geschiedenen Muskeln sind schon überraschend richtig gegeben. Viel unvollkommener sind Brust und Bauch gebildet; doch zeigt sich auch hier, dem ägyptischen Vorbild gegenüber, ein durchaus selbständiges Streben und eigenes Beobachten der Natur. So ist der Brustkorb wesentlich richtiger gegeben als im ägyptischen Typus und einigen ihm genauer folgenden älteren griechischen Werken.

Das Ideal, welches dem Künstler vorschwebte, ist das eines straffen, athletisch gebildeten Jünglings mit kräftiger Brust und feinen gelenkigen Gliedern, frei von allem Weichlichen und Vollen.

Das Werk ist etwa gegen Ende des siebenten oder um den Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. entstanden und ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein vorzügliches Erzeugnis der in jener Zeit in der Gegend von Tenea (in Kleonä, Argos, Korinth, Sikyon) thätigen Künstler Dipoinos und Skyllis oder ihrer Schule.

A. F.



ALTERTÜMLICHE JÜNGLINGSSTATUE VON TENEA

(MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

TAFEL 2.

GRUPPE AUS DEM WESTLICHEN GIEBEL DES ATHENATEMPELS VON ÄGINA.

PARISCHER MARMOR, MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK.

An der der attischen Küste zugewendeten Seite der Insel Ägina trägt ein nicht eben hoher, aber freiliegender Berggipfel, von dem man eine prachtvolle Aussicht geniefst, die noch aufrecht stehende Ruine eines dorischen Tempels. Im Schutte unter seinen Trümmern fand man im Jahre 1811 die zerbrochenen Reste der figurenreichen Marmorgruppen, welche einstens beide Giebelfelder schmückten. Sie wurden von König Ludwig I. von Bayern als Kronprinzen erworben und in Rom durch Thorwaldsen, soweit es ging, zusammengesetzt und ergänzt, dann in München in der Glyptothek König Ludwigs aufgestellt.

Die Figuren des westlichen Giebelfeldes waren besser erhalten; von ihnen hat man zehn wieder hergestellt. Das vorliegende Blatt zeigt die vier Figuren der Mittelgruppe. Ursprünglich gehörten zu dieser noch zwei jetzt bis auf kleine Reste verlorene Gestalten, die, zu beiden Seiten der Mittelfigur aus dem Hintergrunde vorkommend, im Begriffe waren, vorgebeugt den Gefallenen seiner Waffen zu berauben oder ihn auf ihre Seite zu ziehen.

Die beiden Giebel stellten Kämpfe griechischer Helden dar, bei denen Athena gegenwärtig ist, welche die Mitte beider Gruppen bildete. Hiernach ist der Tempel mit gröfster Wahrscheinlichkeit als ein Heiligtum der Athena bestimmt worden. Der westliche Giebel zeigt die Göttin in ruhiger, steifer, altertümlicher Stellung. Sie ruht auf beiden Sohlen, der linke Fufs ist vorgesetzt; um für den vor ihr liegenden Gefallenen Platz zu machen, sind ihre Fufsspitzen etwas nach der Seite gedreht. Sie trägt einen feinen linnenen Chiton, der nur an den Armen und unter der linken Achsel sichtbar wird, und darüber ein unter dem linken Arm durchgezogenes und auf der rechten Schulter befestigtes reich gefälteltes Obergewand mit Uberschlag und langen, sehr zier-

lichen Zipfeln. Die Brust wird von der Ägis bedeckt, die hinten nach altertümlicher Art bis zu den Kniekehlen herabfällt; sie war ganz mit schlangenartigen Schuppen bemalt, wovon man die Spuren noch deutlich erkennt. In der Mitte vorn war ein Gorgoneion von Bronze befestigt, wovon jetzt nur noch zwei Löcher zeugen. Der ganze gezackte Rand der Ägis war rings mit Schlangenköpfen von Bronze verziert, die der wehrhaften Göttin einst fast ein grausiges Ansehen verleihen mufsten. Dagegen hat ihr Kopf selbst einen freundlich lächelnden Ausdruck. Ihr Haar ist nach alter Sitte zierlich geordnet; die Ohrläppchen waren einst mit Schmuck versehen; lange, einst besonders angesetzte Locken fielen an den Seiten herab; auch hinten hängt das Haar lang in den Nacken. Der einfache runde attische Helm hat einen hohen Busch. Am Arme trägt sie den Schild, in der Rechten die Lanze.

Zu ihren Füfsen liegt ein Gefallener; man pflegt ihn Achilleus zu nennen. Es ist in der That wahrscheinlich, dafs beide Giebelfelder sich auf die Heldenthaten der Griechen vor Troja beziehen, an denen auch äginetische Heroen beteiligt waren; der eine Giebel würde dann wohl den gegen Laomedon gerichteten Zug des Herakles und Telamon, der andere den der Atriden, an welchem Aias und Teukros sich beteiligten, darstellen; denn, wie Pindar Isthm. 5, 35 zeigt, sah man auf Ägina zu des Dichters Zeit eben in diesen beiden Zügen einen besonderen Ruhm der Vorzeit. Allein eine sichere Deutung der Personen ist damit noch nicht gefunden. Der Anhalt, den man früher an einem skythisch gekleideten Bogenschützen des Westgiebels, den man Paris nannte, und einem Bogenschützen des Ostgiebels, in dem man Herakles sah, zu haben glaubte, hat sich als trügerisch erwiesen. Der aufserordentlich typisch konventionelle Charakter der Komposition läfst eine sichere individuelle Benennung der Figuren nicht zu.

Der Gefallene stützt das Gewicht des Körpers auf den rechten Arm; die Linke hielt den Schild. Er trägt nur einen zurückgeschobenen Helm mit Backenschirmen und Nasenschild. Das zierlich gelockte Haar ist sehr sorgfältig ausgeführt. Der Kopf hat, obwohl es zur Situation keineswegs pafst, einen etwas zum Lächeln verzogenen Mund, der zu dem von dem Künstler des



GRUPPE AUS DEM WESTLICHEN GIEBEL DES ATHENATEMPELS VON AEGINA

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1803

Westgiebels durchweg festgehaltenen Gesichtstypus gehört. Dieser lächelnde Ausdruck war einstens, als die griechische Kunst sich aus den Banden der Nachahmung der Ägypter befreite (vgl. den Text Nr. 1) eine grofse That; zur Zeit der Ägineten, am Ende der archaischen Periode, war er ein nur von einigen Künstlern noch festgehaltener, im Absterben begriffener hergebrachter Zug. Schon der Künstler des Ostgiebels von Ägina ist darüber hinausgegangen.

Von beiden Seiten dringen dann die Vorkämpfer mit ihren Lanzen ein. Der zur Linken hat einen ergänzten Kopf, während der bärtige Kopf des anderen antik, aber schlecht erhalten ist.

Die Schilde, die Helme, die Haare, die Gewänder (der Athena) sind in lebhaften Farben bemalt zu denken. Auch hat man sich bei den Helden Wehrgehenke von Bronze hinzuzudenken.

Die Giebel wurden, wie bemerkt, am Ende der archaischen Periode, am wahrscheinlichsten um die Zeit der Perserkriege ausgeführt. Bewundernswert und unübertroffen ist die Sorgfalt und knappe Schärfe der Arbeit. Der Künstler war offenbar gewöhnt, Rundfiguren in Bronzegufs mit sauberer Ciselierung zu arbeiten und hat dieselben Effekte, die man in jener Technik zu erreichen gewohnt war, auch im Marmor zu gewinnen gestrebt; die sämtlichen Figuren sind wie im Freien aufgestellte Statuen, die von allen Seiten zu betrachten waren, auch an den Rückseiten mit derselben liebevollen peinlichen Sorgfalt gearbeitet wie an der Vorderseite. Die Bewegungen sind hart, eckig, schulmäfsig und ohne Schwung, die Körperbildung ist trocken, allein schon mit grofser Kenntnis der Muskulatur gearbeitet. Die Giebel gehören zu dem Vorzüglichsten, das uns von der altertümlich griechischen Kunst erhalten ist. A. F.

II. GÖTTERBILDER AUS DEM FÜNFTEN JAHRHUNDERT.

Nachdem die griechische Kunst sich aus den Fesseln des gebundenen altertümlichen Stiles befreit hatte, gewann die Götterbildung aufserordentlich an Vertiefung und lebendiger Charakteristik. Während man vorher sich begnügt hatte, allgemein menschliche Bildungen durch äufserliche Attribute zu Göttern zu stempeln, also ein Zeus von einem beliebigen würdigen, bärtigen Manne, Apollon von irgend einem Jünglinge sich nur durch äufsere Zuthaten unterschied, suchte und fand man jetzt Mittel, das innere Wesen, die in Poesie und Glauben längst ausgebildete tiefere Eigenart des Gottes zur Darstellung zu bringen. Die grofse Kunst des fünften Jahrhunderts verstand es dabei, das Erhabene und Göttliche immer als wesentlichsten Grundton festzuhalten, während die spätere Zeit in der Vermenschlichung weiter ging.

Das fünfte Jahrhundert ist die eigentlich klassische Periode der Götterbildung, in der die bedeutendsten und grofsartigsten Schöpfungen, welche die längste Nachwirkung hatten, entstanden. Weitaus der gröfste Anteil hieran kam den attischen Künstlern zu, unter diesen voran Myron, dann Phidias und seinen Schülern, insbesondere Agorakritos und Alkamenes.

Die Göttin Athena hat ihre charaktervollsten Bilder fast alle im fünften Jahrhundert erhalten. Die späteren Athenabildungen machen zumeist einen etwas flauen, weichen Eindruck gegenüber jenen. Den Ernst und die strenge, hoheitsvolle Reinheit im Wesen der Göttin hat nur die ältere Kunst voll ausgedrückt.

Unsere Tafeln bieten zwei Athenastatuen des Phidias in antiken Nachbildungen, die Athena Lemnia und die Athena Parthenos, beide trotz aller Verwandtschaft doch auch überaus verschieden: die Parthenos, die in Glanz und Pracht strahlende Göttin, die allzeit siegreiche, die deshalb die Siegesgöttin auf der Hand trägt, in voller Waffenrüstung und in glänzendem Schmucke, der am Helm, an Ohren und Hals, am Schilde und bis herab zu den Sohlen der Sandalen alles festlich ziert, das Gesicht mit freudigem Stolze ruhig geradeaus den frommen Besuchern des Tempels entgegengekehrt — dagegen die Lemnia, schmucklos und schlicht, im Werktagskleide, den Helm auf der Hand, die Ägis nachlässig schräg umgethan, in der ganzen Erscheinung nur die kraftvolle, reine, hohe Jungfrau, den Kopf lebhaft nach der Seite wendend, ebenso knabenhaft unschuldig wie wunderbar schön.

Es ist uns die Athena Lemnia in aufserordentlich viel besseren Kopieen erhalten als die Parthenos, indem dieses kolossale Goldelfenbeinwerk nur gleichsam in Auszügen, jene Bronzestatue, um bei dem Gleichnis zu bleiben, in genauen Abschriften auf uns gekommen ist. Nur die letzteren geben uns einen Begriff von dem Höchsten und Feinsten, was Phidias vermochte.

Eine andere Athenastatue (Tafel 5), ebenfalls eines der grofsartigsten Götterbilder des fünften Jahrhunderts, zeigt uns, wie ein anderer Künstler die Göttin auffafste; sie hat hier statt der milden Schönheit Phidiasischer Bilder mehr Strenge und Ernst, und ihr denkendes, kluges Wesen war dem Künstler als am wichtigsten erschienen.

Diese drei so verschiedenen Bildungen der einen Athena sind zugleich ein deutliches Beispiel dafür, dafs die schöpferische, eigentlich klassische Periode der antiken Kunst keine festen Göttertypen kennt; hier schafft noch jeder Künstler frei und sucht immer neue, andere Seiten der Gottheit abzugewinnen, so dafs selbst die Athenabilder des einen Phidias untereinander durchaus verschieden waren. Die viel verbreitete Vorstellung, dafs es im Altertum für jede Gottheit nur immer ein sogen. kanonisches Ideal gegeben habe, ist falsch und hat höchstens für die Spätzeit eine beschränkte Geltung, in welcher nichts

Neues mehr erfunden ward und von der ganzen bunten Fülle der älteren Schöpfungen nur wenige durch ständige Wiederholung sich erhielten, die nun die kanonischen Typen darstellten.

Auch eine grofsartige Bildung des Apollon aus der Schule des Phidias zeigen unsere Tafeln (Nr. 6); er ist hier als der Gott der ernsten, hohen Musik in feierlichem Schritte, in langem Gewande, wie ein Kitharöde dargestellt, der einen heiligen Hymnus anzustimmen im Begriffe ist.

Ebenfalls aus der Schule des Phidias ist die Hera (Tafel 7) hervorgegangen. Leider ist der olympische Zeus des Phidias uns nur in flüchtigsten Umrissen durch kleine Münznachbildungen hadrianischer Zeit bekannt; die Ausgrabungen zu Olympia haben nur noch Splitter der steinernen Basis dieses wunderbaren Goldelfenbeinkolosses zu Tage gebracht.

Dagegen ist Asklepios uns mehrfach in Statuen erhalten, die auf Schöpfungen des Phidiasischen Kreises zurückgehen; eine der schönsten ist die einst in Rom aufgestellte Statue (Tafel 8).

Die Dioskuren vom Monte Cavallo (Tafel 9) geben nicht Tempelbilder, sondern ein ehernes Weihgeschenk vom Eingang eines Heiligtums wieder. Sie sind stark und schwungvoll bewegte, unbekleidete Heldengestalten und geben jenen bekleideten, ruhigen Göttern gegenüber eine notwendige Ergänzung unserer Vorstellung von dem, was die Phidiasische Kunst in Gestaltung mythologischer Figuren geleistet hat.

Durch lebhafte Bewegung verwandt ist die schwebende Nike (Tafel 10), ebenfalls ein Weihgeschenk, das uns aber glücklicherweise im Originale erhalten ist. A. F.

TAFEL 3.

DIE ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS.

MARMORSTATUE IN DRESDEN.

Die Tafel gibt eine etwas überlebensgrofse Marmorstatue im kgl. Museum zu Dresden wieder. Ihr nebenstehend in Vorderansicht abgebildeter Kopf mit dem Halse bis zum Gewandausschnitt ist indes der Gipsabgufs eines im städtischen Museum zu Bologna be-

findlichen Marmororiginales. Die rechte Brust und der linke Armstumpf bestehen ebenfalls aus Gips; sie sind abgeformt von einer in den entsprechenden Teilen besser erhaltenen zweiten Statue in Dresden, die eine genaue Wiederholung jener ersteren ist. An dieser zweiten ist auch der Kopf erhalten, nur in verstümmeltem Zustande. Dieser Kopf, der zwar abgebrochen war, aber mit seiner Bruchfläche genau auf den Torso pafst, also zweifellos zugehört, ist eine genaue Wiederholung jenes prachtvoll erhaltenen



Kopfes in Bologna, dessen Abgufs deshalb zur Vervollständigung jener ersteren, auf unserer Tafel dargestellten Dresdener Statue benutzt worden ist. Der Nachweis der Zugehörigkeit dieses helmlosen, früher meist für männlich angesehenen Kopftypus von einziger Schönheit zu diesen Athenastatuen ist zugleich mit dem Nachweise, dafs wir in diesen Marmorwerken römischer Zeit mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit getreue Kopieen einer verlorenen Bronzestatue der Athena von Phidias, und zwar der von den Alten Lemnia genannten und als schönstes Werk des Meisters bewunderten Statue der Akropolis zu Athen besitzen,

erst in den letzten Jahren von dem unterzeichneten Verfasser geführt worden.

Attische Vasenbilder, ein attisches Relief, sowie Nachbildungen des Oberkörpers der Statue, die mehrfach auf antiken geschnittenen Steinen vorkommen, machen es sehr wahrscheinlich, dafs die vorgestreckte rechte Hand der Göttin einst den abgenommenen Helm trug. Die erhobene Linke stützte sich ohne Zweifel auf die Lanze. Die nach älterer Weise noch recht grofs gebildete Ägis ist schräg umgelegt und mit Schlangen über der Hüfte gegürtet. Sie läfst die linke Brust frei; wahrscheinlich soll durch diese Art, die Ägis anzulegen, das friedliche Wesen der Göttin hervorgehoben werden, das sich auch in dem unbedeckten Kopfe deutlich kundgiebt. Das Haar ist ziemlich kurz und überdies hinten in einen Wulst aufgenommen. Eine breite Binde, die hinten geknüpft ist, schneidet tief in das weiche, volle lockige Haar ein. Der Bologneser Kopf giebt die feine Ciselierung der Haare des Bronzeoriginales offenbar recht treu wieder. Die Augenhöhlen sind an diesem Kopfe leer, weil das Auge aus farbigen anderen Stoffen, in Nachahmung der an dem Bronzeoriginal befolgten Weise, eingesetzt war.

Die Göttin steht fest auf dem rechten Fufse, der linke ist entlastet zur Seite gesetzt. Sie hat schlanke, kraftvolle, zum Männlichen neigende Körperformen. Die Hüften sind schmal, der Busen flach, doch die Brust ist kräftig breit. Auch der Kopf enthält zu dem weiblichen eine Beimischung knabenhaft männlichen Wesens. Die Göttin ist das Idealbild klarer Reinheit, Unschuld und Kraft.

Der Kopf ist stark nach der einen Seite gewendet, während der Körper an dieser Bewegung keinen Teil nimmt und sich gerade von vorn zeigt. Es ist dies eine gewisse Härte, die den Werken um die Mitte des fünften Jahrhunderts noch eigen ist. Jene Wendung des Kopfes beweist aber auch, dafs das Original der Statue kein Tempelbild war, indem ein solches mehr geradeaus dem anbetend von vorne Nahenden entgegenblicken mufste.

Das Gewand der Göttin ist dasselbe, das auch die Parthenos trägt (s. diese); es ist der dorische Peplos aus kräftigem Wollstoff. Er hat einen grofsen Überschlag und ist darüber gegürtet.



DIE ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS

DRESDEN, K. ALBERTINUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 16..

An der rechten Seite ist er offen. Es ist das für die kräftige Jungfrau charakteristische Gewand [1]). Die Faltengebung ist sehr verwandt derjenigen an der Parthenos, zeichnet sich vor dieser aber aus durch eine gewisse kühne Frische und weniger absichtlich wirkende Anordnung. Dagegen lassen verschiedene Anzeichen in der stilistischen Behandlung des Gewandes, wie auch des Kopfes erkennen, dafs das Original ein wenig älter als die Parthenos gewesen sein mufs.

Dies Original mufs ein sehr berühmtes gewesen sein. Aufser mehreren Marmorkopieen sind uns auch, wie schon bemerkt, verschiedene Nachbildungen des Oberteils der Statue auf geschnittenen Steinen erhalten. Dafs dies Original von Bronze und dafs es kein Tempelbild war, ist schon erwähnt worden. Die grofse Verwandtschaft mit der Parthenos läfst vermuten, dafs auch dies ein Werk desselben Künstlers, des Phidias, war. So bezeugen die Monumente eine einst berühmte unbehelmte Athena Phidiasischen Stiles. Nun wissen wir anderseits durch die litterarische Überlieferung, dafs auf der Akropolis, nicht als Tempelbild, sondern als Weihgeschenk im Freien, eine Bronzestatue der Athena von Phidias stand, welche nach den Weihenden die Lemnia genannt wurde und durch ihre aufserordentliche Schönheit berühmt war. Lukian schwärmt insbesondere von dem Gesichte der Göttin, dessen ganzen, also von einer attischen Helmkappe offenbar nicht beeinträchtigten Umrifs er zu der Musterschönheit nehmen will, die er aus den berühmtesten Statuen konstruiert. Ferner erfahren wir durch Himerius von einer durch Schönheit des Gesichts und Helmlosigkeit charakterisierten, aber sonst nicht näher bezeichneten Athena des Phidias. Da aber gerade die Lemnia, wie aus Lukian zu schliefsen ist, im Kreise der späteren Rhetoren diejenige Athena des Phidias ist, die durch Schönheit hervorragt, so ist die Identifikation der helmlosen Athena des Himerius mit der Lemnia als nahezu sicher anzusehen. Die litterarische Überlieferung von dieser durch ihre einzige Schönheit des Gesichtes berühmten helmlosen Lemnia stimmt nun aber so vortrefflich zu jener durch die er-

[1]) Über diese Tracht vgl. auch den Text zu dem Relief „Die Eleusinischen Gottheiten“.

haltenen Kopieen in Marmor und auf Gemmen erschlossenen Phidiasischen Athenastatue, dafs an ihrer Identität kaum ein Zweifel sein kann.

Die Marmorkopieen der Lemnia bieten uns zum erstenmal ein Götterbild des Phidias in genauer, auch in der Gröfse dem Originale entsprechender Nachbildung; denn die Kopieen der Parthenos sind alle ungenau, weil freie Reduktionen eines Kolossalbildes.

Die Entstehungszeit der Athena Lemnia ist rund um die Mitte des fünften Jahrhunderts anzusetzen. Genauer fällt sie wohl um 447, indem sie wahrscheinlich in Beziehung steht zu der um diese Zeit erfolgten Herabsetzung des jährlichen Tributs von Lemnos auf die Hälfte des früheren Betrages. Diese ist aller Wahrscheinlichkeit nach dadurch veranlafst, dafs attische Bürger neues Land auf Lemnos angewiesen bekamen, weshalb der Tribut natürlich herabgesetzt werden konnte. Die Statue, die Phidias ausführte, ist wahrscheinlich der Dank der Athener auf Lemnos für die Verstärkung durch Zuzug neuer attischer Bürger und ein Zeichen des dadurch hergestellten engeren Verhältnisses zur Heimatstadt und ihrer Göttin. Die Statue ward nach den Athenern auf Lemnos, die sie geweiht, die Lemnierin genannt.

A. F.

TAFEL 4.

ATHENA PARTHENOS.

STATUETTE AUS PENTELISCHEM MARMOR. ATHEN, CENTRALMUSEUM.

Gegen Schlufs des Jahres 1880 ist zu Athen in der Nähe eines Gymnasiums, das nach dem Stifter Varvakion heifst, die mit der Basis etwas über 1 m hohe, auffallend gut erhaltene Statuette ans Licht gekommen; nach dem Fundorte benannt, zählte sie bald zu den bekanntesten Überresten antiker Plastik. Dafs dieselbe eine Nachbildung des Götterbildes ist, welches Phidias für die Cella des Parthenon auf der Burg von Athen 438 v. Chr. vollendet hat, konnte bei einem Vergleiche der ge-



ATHENA (PARTHENOS

(ATHEN, NATIONALMUSEUM)

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

nauen Beschreibung, die Pausanias[1]) von dem Originale gibt, und der bereits nachgewiesenen Kopieen des Meisterwerkes nicht bezweifelt werden. Es war im wesentlichen eine Holzstatue, deren Gewandteile mit einer dünnen, abnehmbaren Goldhülle überzogen waren, während Elfenbeinplättchen die nackten Körperteile bedeckten. Die Höhe betrug ungefähr 12 m, das Gewicht des Goldes allein wahrscheinlich 44 Talente = 1152,62 kg. Die Varvakionstatuette gibt zum erstenmal eine Gesamtvorstellung des chryselephantinen Kolosses. Wenn sie auch erst in der römischen Kaiserzeit ohne Kunstverständnis gearbeitet ist, so bietet sie doch das Urbild ohne willkürliche Umgestaltung, nur mit teilweiser Abstreifung des reichen Nebenwerkes, wie vor allem der Reliefs, getreu dar.

Auf einer an der Vorderseite architektonisch gegliederten Basis steht die Göttin, in jugendlichen, kräftigen Formen gebildet, aufrecht da. Der steilfaltige, ärmellose Chiton, der sie bis zu den Füfsen bekleidet, ist auf der rechten Seite offen; sein Überwurf fällt tief herab und ist über den Hüften mit einem Gurte zusammengezogen und in regelmäfsigen Falten kunstvoll zurechtgelegt. Auf der schuppigen, schlangenumsäumten Ägis, die kragenartig um die Brust sich legt, ist in der Mitte das in altertümlichem Stile fratzenhaft gebildete Medusenhaupt angebracht. Der Helm, dessen Kappe am Hinterkopfe bis über den Nacken schützend hinabreicht und vorn ein breites Stirnband trägt, liegt am Kopfe eng an und läfst vor den Ohren kleine Ringellocken hervorquellen, während von rückwärts je zwei langgezogene Haarsträhnen über die Ägis nach vorn sich legen. Hoch empor ragt der reichgebildete Schmuck des Helms. In der Mitte ruht auf einer Sphinx der geschwungene Bügel, der bis in den Nacken herabreicht, zu den Seiten desselben bildet je ein teilweise zerstörtes Flügelpferd die Grundlage zweier weiterer Büsche. Die Backenklappen sind schräg nach aufwärts geschlagen.

Von den mit hohen Sohlen bekleideten Füfsen steht der rechte ganz auf dem Boden auf und ist so der Träger der Last, der linke, ein wenig zur Seite gesetzt und leise erhoben, läfst die Form des Spielbeines durchschauen und gibt der schweren

---

[1]) Beschreibung Griechenlands I, 24, 5—7.

Gewandung eine mäfsige Bewegung, ohne die strenge Regelmäfsigkeit des Ganzen zu stören. Beide Arme sind am Handgelenke mit Schlangenbändern geschmückt. Auf der rechten geöffneten Hand schwebt Nike, deren Kopf nicht erhalten ist, in langem Kleide und mit gesenkten Flügeln, die stetige Gefährtin der siegreichen Athena. Sie ist halb zum Beschauer gewandt, dem sie mit beiden Händen eine Binde zur Bekränzung gereicht haben wird. Da die schwere Last der Nike von dem frei gehaltenen Arme nicht getragen werden konnte, so ist eine Stütze in der Form einer Säule untergestellt worden, die zugleich die sonst unangenehm wirkende Leere auf der rechten Seite ausfüllt. Denn auf der linken fafst die Göttin nur leicht den grofsen, kreisförmigen, in der Mitte mit Gorgomaske gezierten Schild, der auf eine kleine Erhöhung aufgesetzt ist. In der inneren Wölbung ringelt sich eine mächtige, bärtige Schlange empor, die Hüterin der Burg, das heilige Tier des Erichthonios. Die Angriffswaffe der Athena, die Lanze, war im Originale an der linken Schulter angelehnt.

Das Geistige, das in dem Urbilde lebte, prägt sich, wenn auch sehr vermindert, in dem Gesichte dieser sehr geringen Kopie aus; tadellos erhalten zeigt es volle, runde Formen, ebenso wie der Hals durch kräftige Bildung auffällt. Der Mund ist leise geöffnet und verleiht dem Antlitze den Ausdruck frischen Lebens, den im Originale die leuchtenden Augensterne aus Edelsteinen noch gesteigert haben werden. Man erkennt in den klugen, gemessenen, Hoheit und auch Milde offenbarenden Zügen die würdige Tochter des Beraters Zeus, dessen Haupt sie entsprungen und dessen Offenbarung sie ist. Indes das Grofsartige der Erscheinung beruht in der Erhabenheit der ganzen Gestalt. Denn trotz der Kleinheit der Kopie glaubt man die Statue in ihrer gewaltigen Gröfse vor sich zu sehen und gewinnt eine klare Vorstellung von dem ehrwürdigen Tempelbilde, das, auch losgelöst von der strengen dorischen Architektur der säulenumgebenen Cella, mit tiefer religiöser Scheu erfüllt, während der Anblick des Frieses[1]) durch den reichen Wechsel immer frischen Lebens den Beschauer in heitere Stimmung versetzt. Phidias hat in

---

[1]) Proben sind Tafel 14 abgebildet.



ATHENA VON VELLETRI

PARIS, LOUVRE

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

der Statue viel von dem zum Ausdruck gebracht, woraus die Blüte des perikleischen Zeitalters sich entfaltete, Achtung gebietende Stärke, nach siegreichen Kämpfen bewaffneten Frieden, Verstand und Geist, endlich den Reichtum an barem Gelde. Seine Auffassung der Athena als der majestätischen, friedlichen, aber wohlgerüsteten und starken Schutzgöttin ihres Volkes ist im Gegensatze zu der lanzenschwingenden Pallas, der kampfesfreudigen Promachos der älteren Zeit von nun an in der Kunst mafsgebend geblieben, und dieses Bild der Göttin ist auch uns vertraut. H. L. U.

TAFEL 5.

ATHENA VON VELLETRI.

KOLOSSALSTATUE IN PARIS.

Diese wohlerhaltene Marmorstatue gibt ein im Altertum berühmtes Bronzeoriginal wieder; wir besitzen noch andere Marmorkopieen, namentlich des Kopfes; doch die Pariser, in einer römischen Villa zu Velletri gefundene Statue ist die beste der Kopieen.

Die Göttin steht in majestätischer Haltung da. Auf dem linken Fufse ruht sie fest auf, während sie den rechten nach sich zieht; die Spitze des rechten Fufses ist ziemlich stark nach aufsen gewendet, wodurch der Unterkörper breite und monumentale Ruhe erhält. Der rechte Arm ist erhoben und fafst die schräg nach unten aufgestützte Lanze hoch am Schafte. Die rechte Hand mit der vorderen Hälfte des Unterarmes ist jetzt ergänzt, am Ellenbogen ist der Arm gebrochen; er war wahrscheinlich etwas mehr gebogen. Der linke Arm liegt fest am Körper an; der Unterarm ist vorgestreckt; die Hand ist ergänzt; sie trug einst, wie eine athenische Kupfermünze zeigt, welche das Original der Statue nachbildet, eine Nikefigur, die der Göttin in Athen so unlöslich verbundene Siegesgöttin, die auch die Parthenos des Phidias auf der Hand trug.

Die Gewandung der Göttin besteht aus dem dorischen Peplos von derbem Wollstoffe, der wie bei der Parthenos mit einer

Schlange gegürtet ist; an der Seite ist er indes nicht offen, sondern zugenäht. Darüber trägt sie den Mantel, ebenfalls von dickem, wollenem Stoffe, der auf der linken Schulter aufruht und, um die Hüften geschlungen, vom linken Arme festgehalten wird. Er bildet vorn einen grofsen dreieckigen Überschlag. Dieser Mantel trägt sehr zur majestätischen Erscheinung der Göttin bei.

Auf der Brust ruht wie ein Kragen die Ägis, die hier auch am oberen Rande mit Schlangen besetzt ist. Der Oberkopf wird vom Helme bedeckt, der hier die korinthische Form hat; heruntergezogen deckte derselbe, der Ausschnitte für die Augen hatte, das ganze Gesicht; gewöhnlich trug man ihn zurückgeschoben, so wie er auch am Porträt des Perikles erscheint. Ihr Haar hat die Göttin in der schlichtesten Weise zurückgestrichen.

Die Züge und der Ausdruck des Kopfes stehen in vollem Gegensatze gegen das volle breite Gesicht der Parthenos und ihr freudig sieghaftes Wesen. Hier bilden Ernst und Strenge den Ausdruck; es ist die sinnende, denkende, kluge und reine Jungfrau dargestellt.

Der Kopf ist vortrefflich erhalten, indem selbst die Nase antik ist. Er erscheint schmal und fein gegenüber der mächtigen breiten Brust. Sehr charaktervoll ist auch das Gewand behandelt. Es zeigt schwere, einfache, wahre Falten, die nicht gefällig sein wollen, die aber an der Majestät und Wucht der ganzen Erscheinung wesentlich beteiligt sind.

Die Eigentümlichkeiten des Stiles von Kopf und Gewand lassen sowohl eine Zeitbestimmung als eine Vermutung über den Künstler zu, dem wir das Original verdanken. Dasselbe mufs in der perikleischen Zeit, doch an ihrem Ende, kurz vor Ausbruch des peloponnesischen Krieges entstanden sein; wie die athenische Münze zeigt, befand es sich im Bereiche Athens. Der Künstler aber mufs dem Kreise des Phidias unabhängig gegenübergestanden haben. Genauere Vergleiche lehren, dafs es höchst wahrscheinlich Kresilas war, der Künstler, der den Perikleskopf gebildet.

Die Statue aber war wahrscheinlich identisch mit einer schon im Altertum viel bewunderten Athena Soteira im Heiligtume des Zeus Soter im Piräus.

Als Retterin, als kluge, mächtige Beschützerin des siegreichen Athen war die Göttin gedacht. A. F.





APOLLON MIT DER KITHARA

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

TAFEL 6.

APOLLON MIT DER KITHARA.

KOLOSSALSTATUE DER KGL. GLYPTOTHEK IN MÜNCHEN.

Eine erhabene mächtige Gestalt kommt in langsam feierlichem Schritte auf uns zu. Sie hält im Schreiten inne, ruht fest auf dem rechten Fufse und zieht den linken nach sich. Eine grofse Kithara wird vom linken Arme an den Körper gedrückt, doch mufs sie noch an einem Tragbande befestigt gedacht werden, das um die Brust hing. Die Rechte war ruhig vorgestreckt und hielt die Schale zur Spende bereit (der jetzige rechte Arm ist ganz modern). Nicht Gesang und Saitenspiel ist dargestellt, sondern der vorangehende Moment des feierlichen Antretens und der Spende vor Beginn des festlichen Spiels.

Die Gestalt ward früher für weiblich gehalten. Sie galt Winckelmann, der sie noch im Palaste Barberini zu Rom bewunderte, für eine Muse; er erkannte den hoheitsvollen Stil älterer Zeit in ihr und vermutete, es sei die Muse des Ageladas, des Lehrers des Polyklet und Phidias. Er sah die „hohe Gratie“ in ihr im Gegensatze zur „gefälligen Gratie“ des anderen schreitenden Kitharoden, der in der That auch jüngerer Zeit angehört.

Es ist Apollon dargestellt in dem langen pythischen Festgewande, das alle trugen, die sich am Feste des Gottes durch Kitharaspiel und Gesang um die Preise bewarben. Bis in die spätere griechische Zeit wird daher Apollon der Musiker zum Unterschiede von dem nackten bogenkämpfenden Gotte regelmäfsig in jenem langen Gewande dargestellt. Es ist ein Peplos mit grofsem Überfall, unter der Brust mit breitem Bande gegürtet. Auf den Schultern ist ein hinten herabfallender kurzer Mantel befestigt. Der Kopf zeigt eingesetzte Augen, die hier, was sich sehr selten findet, ziemlich gut erhalten sind. Das Weifse der Augen besteht aus weifsem Steine. Die dunkle Pupille ist ausgefallen; die Wimpern bestanden aus gezacktem Bronzeblech; ihre Spuren sind deutlich erhalten. Der Kopf ist mit dem Halse in die Statue eingesetzt, doch von dem alten Künstler selbst (er ist auch keineswegs etwa eine antike spätere Restau-

ration). Das üppige volle Haar fällt in je zwei Locken auf die Brust herab.

Die Ausführung der Statue, die in einer Villa bei Tivoli gefunden wurde, fällt, wie aus der Art der Arbeit zu schliefsen ist, ungefähr in die augusteische Epoche. Doch kann kein Zweifel sein, dafs sie ein älteres griechisches Original wiedergibt. Es läfst sich auch noch mit voller Sicherheit angeben, welcher Kunstschule dies Original angehört hat: die Vergleichung der sicheren Werke des Phidias, der Athena Lemnia und Parthenos ergibt, dafs dieser Apollo im direkten Anschlusse an Phidias geschaffen ist und eine unmittelbare Weiterbildung des Stiles des Phidias darstellt. Der Künstler ist also unter den nächsten Schülern des Meisters zu suchen. Viele Gründe machen es wahrscheinlich, dafs Agorakritos der Schöpfer war, derselbe, der die erhabene Nemesis zu Rhamnus geschaffen, die Varro allen anderen Statuen vorzog.

Unter den uns erhaltenen Götterbildern gibt es kaum ein zweites, das bei gleich guter Erhaltung eine gleich grandiose Auffassung wie die unseres Apollo zeigte. Indes schon einem römischen Dichter hat die Gewalt dieser Schöpfung, wie es scheint, Bewunderung abgenötigt: es ist wahrscheinlich, dafs die Statue der kgl. Glyptothek eine Wiederholung derjenigen ist, die Augustus einst im Vorhofe des palatinischen Apollotempels aufstellen liefs, und von der Properz dichtete (3, 31, 5):

> Hic equidem Phoebo visus mihi pulcrior ipso
> marmoreus tacita carmen hiare lyra.

A. F.

TAFEL 7.

STATUE DER HERA IM VATICAN.

Diese überlebensgrofse Marmorstatue wurde in Rom auf dem Viminal bei einer vom Kardinal Francesco Barberini veranstalteten Ausgrabung gefunden und befindet sich jetzt in der grofsen Rotunde des Vatikanischen Museums. Man pflegt sie nach dem ersten Besitzer die „Barberinische Hera“ zu nennen.

Die Statue ist gut erhalten; nur die aus dem Gewande vortretenden Arme, die aus besonderen Stücken gearbeitet und angesetzt waren, sind verloren und jetzt ergänzt; doch konnte der Ergänzer das Richtige kaum verfehlen. Am Kopfe ist nur die Nase neu; im übrigen ist der Kopf vortrefflich erhalten und ungebrochen; er ist aber mit dem anstofsenden unbekleideten Teile der Brust aus einem besonderen Stück. Marmor gearbeitet und eingesetzt. Auch die Füfse waren besonders angesetzt; der linke ist ergänzt. Das Zusammenfügen grofser Marmorfiguren aus Stücken war im Altertum etwas ganz Gewöhnliches und man hatte eine grofse Geschicklichkeit darin. Man sparte auf diese Weise an Material und konnte die Marmorfiguren zu relativ billigen Preisen herstellen.

Die Statue ist eine im zweiten Jahrhundert n. Chr. wahrscheinlich für den Palast eines vornehmen Römers, möglicherweise aber auch für ein Heiligtum in Rom gearbeitete Kopie eines verlorenen griechischen Originals aus der Zeit unmittelbar vor oder während des peloponnesischen Krieges. Das Werk mufs in späterer Zeit berühmt gewesen sein, indem es mehrfach kopiert worden ist. Eine besonders gute Wiederholung, die in den Ruinen einer römischen Villa in den Sabiner Bergen gefunden ward, befindet sich jetzt in Kopenhagen; sie ist eine Arbeit etwa augusteischer Zeit; das hohe Diadem, das den Kopf unserer Statue schmückt, fehlt ihr nach dem Gebrauche der älteren Marmorarbeit, wo dergleichen Einzelheiten besonders aus Metall angesetzt zu werden pflegten.

Der Stil des uns durch die Kopieen vergegenwärtigten Werkes ist so sehr verwandt dem einer ebenfalls im Altertum sehr berühmten und in zahlreichen Kopieen erhaltenen Aphroditestatue, wo die Göttin in dünnem, ungegürtetem Gewande dargestellt ist, dafs man einen und denselben Künstler als Schöpfer beider Werke anzusehen hat. Die Aphrodite geht aber sehr wahrscheinlich auf Alkamenes, den berühmten Schüler des Phidias zurück; mithin wird auch die Hera auf denselben grofsen Künstler zurückzuführen sein.

Die Deutung der Göttin als Hera kann zwar nicht als völlig sicher angesehen werden, indem ihr Typus an keinem Denkmale als Hera oder Juno gesichert ist; allein sie ist sehr

wahrscheinlich, und der Name Hera erklärt die gesamte Auffassung wie die Einzelheiten der Statue entschieden am besten.

Eine hehre Gestalt steht vor uns, eine grofse erhabene Göttin, eine wahre Königin und Herrin. Und doch trägt sie den Kopf nicht stolz erhoben, sondern milde geneigt, Gewährung verheifsend den Wünschen des Frommen, der sich ihr betend naht.

Sie trägt das dünne, ungegürtete Untergewand, das die mächtigen Formen des Körpers durchscheinen läfst, ähnlich Aphrodite, der Göttin der Liebe, und wie bei jener gleitet das Gewand an der einen Schulter lose herab. Allein der Unterkörper ist von dem schweren, dichten Mantel verhüllt, der ernste, strenge Würde verkündet.

Der Mantel liegt mit dem einen Ende auf der linken Schulter auf und ist im Rücken nach der rechten Hüfte und von hier mit dem anderen Ende nach der linken Seite gezogen, wo er von dem linken Ellenbogen fest angedrückt und gehalten wird. Der Mantel bildet vorn einen grofsen dreieckigen Überschlag, ganz ähnlich wie bei der Athena von Velletri (Tafel 5). Hier wie dort gibt eben diese Gewandanordnung dem Auftreten der Göttin etwas besonders Majestätisches.

Die Statue stimmt mit jener Athena auch in der Stellung und Haltung überein. Die Göttin ruht wie dort auf dem linken Fufse, während der rechte in Schrittstellung zurückgezogen ist. Die nackten Füfse tragen an beiden Statuen jene Sandalen mit schweren, dicken Sohlen, die an den Götterbildern der phidiasischen Periode gewöhnlich sind und die auch die Athena Parthenos (Tafel 4) trägt. Es stimmt ferner an jenen beiden Statuen die Haltung der Arme und die Wendung des Kopfes durchaus überein. Die erhobene Rechte stützte sich dort auf die Lanze, hier auf das Scepter; die vorgestreckte Linke trug ein Attribut, das wir nicht mehr feststellen können; möglicherweise die Opferschale, wie der Ergänzer angenommen hat.

Die welligen, mit dem Diadem geschmückten Haare sind in der Mitte gescheitelt und zurückgestrichen, hinten aber aufgenommen und in ein Tuch gesammelt, ganz ähnlich wie bei der obengenannten Aphrodite. Allein der Ausdruck des Kopfes ist recht verschieden von der hingebenden, süfs lächelnden



STATUE DER HERA

ROM, VATICAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Anmut jener Liebesgöttin; er ist ernst und streng, wenn auch nicht ohne königliche Milde.

So pafst das plastische Bild dieser Göttin vortrefflich zu jener in Mythus und Dichtkunst erscheinenden Gestalt der Hera, der hehren Gemahlin des Zeus, der Himmelskönigin, der Beschützerin des Ehebundes unter den Menschen.

A. F.

TAFEL 8.

STATUE DES ASKLEPIOS.

MARMOR. NEAPEL, MUSEO NAZIONALE.

Die etwas über die natürliche Gröfse eines Erwachsenen gebildete, im ganzen gut erhaltene und richtig ergänzte [1]) Statue, als deren Fundort ohne sichere Gewähr der Äskulaptempel auf der Tiberinsel in Rom bezeichnet wird, ist seit Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in der Antikensammlung der römischen Familie Farnese nachweisbar und nach dem Aussterben derselben zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit anderen, teilweise weltberühmten Antiken nach Neapel gelangt. Sie ist die mäfsig gute Kopie eines griechischen Originalwerkes, das aus stilistischen Gründen mit Wahrscheinlichkeit unter dem Einflufs phidiasischer Kunst wohl nicht allzulange nach den Parthenonskulpturen von einem unbekannten Künstler geschaffen worden ist und jedenfalls dereinst als Tempelbild in einem Heiligtume des Gottes geweiht war.

Asklepios, bei Homer [2]) als einfacher Arzt genannt, wurde in Griechenland als orakel- und heilspendender Erdgeist verehrt und hat daher die heilige Schlange als unzertrennliches Attribut bei sich. Sein Kult ist dort seit alter Zeit an vielen Orten unter immer stärkerer Betonung des ärztlichen Berufes des Heilgottes weit verbreitet gewesen und hat insbesondere zu Epidauros

---

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen ist der gröfste Teil des rechten Armes, sowie des Stabes und der Schlange erneuert.

[2]) Ilias 4, 194.

in Argolis einen berühmten Mittelpunkt gefunden. Von diesem nach Rom übergeführt, hat er von hier aus seinen Weltlauf genommen.

Die künstlerische, bis in die spätrömische Zeit mafsgebende Darstellung des Asklepios ist gegen das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. ausgestaltet worden und kann in der hier abgebildeten Statue als einem wertvollen Beispiele der zahlreich erhaltenen Monumente gewürdigt werden. Die Göttlichkeit des Bildes, das bei geschlossenen Umrissen beinahe in architektonischer Regelmäfsigkeit sich aufbaut, wird durch die an eine Kultstatue erinnernde ehrwürdige Erscheinung, sowie durch die Beifügung der breiten, wulstigen Wollbinde im Haare, durch die heilige Schlange und den mit einer netzartigen Bedeckung umhüllten Omphalos[1]) angedeutet. Im übrigen ist die Gestalt über das Menschliche nicht erhaben, sondern tritt uns als ein im besten Lebensalter stehender Mann entgegen, dessen breite Körperbildung insbesondere durch die vom Gewande freigelassene Brust sich offenbart und den Gott als Muster kräftiger Gesundheit darstellt. Die Kleidung entspricht derjenigen des griechischen Bürgers. Das Himation ist in grofsen Flächen und einfachen Falten um den Körper gelegt und nur an den beiden über den linken Arm fallenden Enden reicher drapiert. Die festaufstehenden Füfse sind mit dicksohligen Sandalen bekleidet. Der linke, in dem Himation verborgene Arm ist in die Seite gestützt, der gesenkte rechte fafst den dicken, in die Achselhöhle gestemmten Wanderstab, der von der heiligen Schlange umringelt wird. So ist Asklepios hier als der stets rüstige, von einem Kranken zum andern eilende Arzt gedacht, der zwar im gegenwärtigen Augenblicke in ausruhender Stellung verharrt, aber in seinem Geiste auch jetzt thätig erscheint. Denn er hat das Haupt, das von einem Vollbarte umrahmt ist und durch die üppige Fülle des Lockenkranzes ein überaus ehrwürdiges Aussehen gewinnt, leise zur Seite geneigt; die mächtige, stark vortretende Stirne, der nachdenkliche, in die Ferne gerichtete Blick, die milden, väterlichen Züge (τὸ μειλίχιον, πρᾶον, das Milde,

[1]) Die Beziehung dieses sonst dem delphischen Apollo beigegebenen Attributs, das den Mittelpunkt der Erde bezeichnet, zu dem Kult des Asklepios ist litterarisch nicht überliefert.



STATUE DES ASKLEPIOS

NEAPEL, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Sanfte), lassen den Betrachter das Wesen des gereiften und erfahrenen, stets hilfbereiten Arztes in seiner edelsten Form erkennen. Gerade der Ausdruck des Hauptes erhebt neben der gesamten ehrwürdigen Erscheinung das Bildwerk auch ohne starke Betonung äufserer Mittel der Darstellung über das Menschliche weit empor. Diese Vereinigung von schlichter Einfachheit und göttlicher Erhabenheit, die noch heutzutage tiefe Wirkung ausübt und grofses Vertrauen einflöfst, wird im Altertum dem im Heiligtum dem Kultbilde nahenden Gläubigen Trost im Leide und zuversichtliche Hoffnung geweckt haben. So versteht man beim Anblicke des ehrwürdigen Bildwerkes die zahlreichen, dem Asklepios gewidmeten Beinamen, die weniger fromme religiöse Scheu, als rührendes kindliches Vertrauen der Menschheit zu dem Heilgotte offenbaren: Die dichterisch erhabenen Bezeichnungen „χάρμα μεγ' ἀνθρώποισι, κακῶν θελκτῆρ' ὀδυνάων" („die grofse Wonne für die Menschen, den Bezwinger böser Schmerzen")[1]) und „τέκτονα νωδυνίας ἅμερον γυιαρκέος . ., ἥρωα παντοδαπᾶν ἀλκτῆρα νούσων" („den milden Schöpfer gliederstärkender Schmerzlosigkeit, den Heros, der die mannigfaltigen Krankheiten abwehrt")[2]) haben ebenso wie die das Wesen der Gottheit knapp und klar zusammenfassenden Worte „θεῶν ὁ πραότατός τε καὶ φιλανθρωπότατος" („der sanfteste und menschenfreundlichste der Götter")[3]) und ähnliche mehr in der künstlerischen Darstellung des Asklepios deutlichen monumentalen Ausdruck gefunden. H. L. U.

TAFEL 9.

DIOSKUR VOM MONTE CAVALLO ZU ROM.

Die Tafel zeigt die eine der beiden gewaltigsten und besterhaltenen Kolossalfiguren, die uns das Altertum hinterlassen hat. Die Seitenansicht ist auf der Seite 27 gegebenen

---

[1]) Hymnos auf Asklepios, homerische Hymnen 16, 4.

[2]) Pindar, pythische Oden 3, 6 ff.

[3]) Aelius Aristides 18: εἰς τὸ φρέαρ τοῦ Ἀσκληπιοῦ („auf den Heilbrunnen des Asklepios"). (Dindorf, I. 409.)

Abbildung zu sehen. Das Gegenstück zeigt die gleiche Bewegung, nur mit vertauschten Seiten. Es sind die beiden Dioskuren, die ihre bäumenden Rosse am Zügel führen, nach denen der Platz auf dem Quirinal zu Rom, wo sie stehen, seit dem Mittelalter der „Monte Cavallo“ heifst. Als „cavalli marmorei“ werden sie zuerst im zehnten Jahrhundert erwähnt. Sie gehören



zu den wenigen Antiken, die niemals verschüttet waren. Sie standen bis 1589 auf einem antiken mächtigen aufgemauerten und mit Marmorplatten verkleideten Postamente, und zwar gehörten sie allem Anscheine nach zum Schmucke der Hallen und Gärten der gewaltigen Konstantins-Thermen, von denen Reste in jener Gegend bis ins sechzehnte Jahrhundert erhalten waren. Auf den Marmorplatten des Postamentes standen in monumentalen grofsen Buchstaben die antiken, dem Postamente offen-

bar gleichzeitigen, also wohl der konstantinischen Epoche angehörigen Inschriften: „opus Praxitelis“ unter der auf unserer Tafel abgebildeten Statue, welche das Pferd mit der Linken zügelt, „opus Fidiae“ unter der anderen, welche das Rofs mit der Rechten zügelt. In dem Postamente waren, wie dergleichen namentlich in späterer römischer Zeit sehr gewöhn-



lich war, ältere Architekturstücke verbaut. Die Statuen selbst waren viel älter als diese dem Standort nach vermutlich konstantinischen, jedenfalls wegen des Gebrauchs von F statt Ph nicht wesentlich früheren Inschriften; ihrer Arbeit nach können die Statuen nicht später als die frühere Kaiserzeit sein. Sie schmückten ursprünglich den Eingang eines grofsen Baues, den sie flankierten, indem die beiden Ecken des Eingangs je in den Winkel zwischen Rofs und Jüngling fielen. Der Bau war gewifs

zerfallen, und die Statuen, wie es scheint, damals schon beschädigt, als sie in den konstantinischen Thermen Neuaufstellung erhielten.

Erst 1589 ward durch Sixtus V. diese spät antike Aufstellung ersetzt durch eine neue, die im wesentlichen noch jetzt besteht. Die beiden Kolosse wurden auf zwei neuen getrennten Basen nebeneinandergestellt und die schadhaften Teile ergänzt. Die Inschriften wurden durch neue Kopieen ersetzt, wobei sie aber vertauscht wurden (weshalb der Dioskur unserer Tafel jetzt auf der modernen Inschrift „Werk des Phidias" heifst). Endlich wurde 1786 der vom Mausoleum des Augustus stammende Obelisk zwischen die beiden etwas auseinandergerückten Kolosse gesetzt, und 1818 wurde eine grofse Brunnenschale hinzugefügt.

Abgesehen davon, dafs durch das jahrhundertelange Stehen im Freien die Oberfläche des Marmors an den Vorderseiten ganz zerfressen ist, sind die Kolosse vortrefflich erhalten und nur unwesentliche Stücke sind ergänzt. Das gröfste moderne Stück ist die Brust mit den Vorderbeinen des Pferdes auf unserer Tafel.

Die Inschriften gehören in eine Klasse mit verschiedenen ganz ähnlichen, an römischen Postamenten gefundenen Bezeichnungen berühmter Werke oder deren Kopieen, wie opus Polycliti, opus Praxitelis, opus Bryaxidis u. a., die in gute Zeit, meist etwa das zweite Jahrhundert n. Chr. gehören und eine vortreffliche authentische Überlieferung über die Urheber der einst auf den Basen befindlichen Statuen darstellen. Unsere Inschriften, wenn auch erst bei der Neuaufstellung in den konstantinischen Thermen angebracht, ersetzten doch gewifs ältere gleichlautende; denn die prächtige neue Aufstellung nach der Zerstörung des einst zugehörigen Baues erfolgte doch eben wohl, weil die Statuen namhafte waren und ihre grofsen Künstlernamen schon trugen. Jedenfalls haben wir von vornherein nicht den geringsten Grund, an der Richtigkeit dieser inschriftlichen Überlieferung zu zweifeln. Wir würden nur dann ein Recht dazu haben, wenn es aus stilistischen Gründen unmöglich wäre, die Statuen als das zu verstehen, was die Inschriften von ihnen sagen, als Werke, d. h. Kopieen nach Werken eines Praxiteles und Phidias. Nun ist dies aber nicht nur nicht der Fall, sondern das Gegenteil tritt ein: auch ganz abgesehen von allen Inschriften müfsten wir, nur dem Stile



DIOSCUR VOM MONTE CAVALLO

ROM

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G. MÜNCHEN 1898

nach, die Statuen notwendigerweise dem Kreise des Phidias zuschreiben.

Was der feine Blick des Bildhauers Canova schon erkannt hatte, dafs es in Rom kein Werk gebe, das der grofsartigen Eigenart der Parthenonskulpturen so nahe komme wie jene Kolosse, bestätigt sich bei jeder genaueren Vergleichung. Allerdings haben wir hier nur römische Kopieen, nicht Originale vor uns; die verlorenen Originale waren ohne Zweifel von Bronze und entbehrten der plumpen Stützen, welche im Marmor notwendig waren und sich unter den Pferden, sowie je neben dem vorschreitenden Beine des Jünglings in Gestalt eines Panzers befinden. Der Stil entspricht in allem einzelnen, wie im ganzen vollkommen dem von Fries und Giebel des Parthenon. Insbesondere charakteristisch ist die eigenartige Bildung der Rosse und die ganze schwungvolle Bewegung der sie bändigenden Jünglinge, die genau entsprechend am Basisrelief der Athena Parthenos wie am Parthenonfriese vorkommt, und nicht minder charakteristisch ist die Art der Stilisierung der Körperformen der Jünglinge und die ihrer Köpfe, zu denen sich unter den attischen Reitern des Parthenonfrieses die nächsten Verwandten finden.

Der begeisterte feurige Schwung, der die ganzen Gestalten durchzieht, erreicht in den herrlichen Köpfen seinen höchsten Ausdruck. Die Haare wehen im Winde zurück und umgeben wie Strahlen das Haupt, und aus den weit offenen Augen sprüht göttliches Feuer. Das sind die lichten Söhne des Zeus, die Διόσκοροι, die im Strahlenglanze mit ihren glänzend weifsen Rossen sich tummeln, die πώλων δματῆρες (Alkman), die λευκόπωλοι (Pindar); die ἵπποισι μαρμαίροντε (Euripides).

In die erhobenen Hände sind natürlich die Zügel zu ergänzen, in die gesenkten je eine Lanze. Vermutlich waren, worauf je ein Loch auf dem Scheitel deutet, vergoldete Sterne auf den Köpfen angebracht; denn Sterne gehören zu den gewöhnlichsten Symbolen der Dioskuren. Dafs ihnen hier die eiförmigen Mützen, die Piloi fehlen, kommt daher, weil zur Zeit der Entstehung der Originale dies Attribut der Dioskuren überhaupt noch unbekannt war; es verbreitete sich erst in der Epoche nach Alexander.

Der auf unserer Tafel wiedergegebene Dioskur wird in der

antiken Sockelinschrift als Werk des Praxiteles bezeichnet, der andere als das des Phidias. Es hat einen Praxiteles gegeben — wahrscheinlich war es der Grofsvater des jüngeren berühmteren Künstlers des Namens —, der als Zeitgenosse des Phidias in Athen wirkte. Dieser ist hier zu verstehen; dafs zwei oder mehr Künstler gemeinsam einen gröfseren, aus mehreren Figuren bestehenden Auftrag ausführten und sich in die Arbeit teilten, war im Altertum etwas ganz Gewöhnliches. Die Grundzüge des Ganzen werden wohl von dem wahrscheinlich älteren und angeseheneren der beiden, von Phidias entworfen worden sein; die mit Praxiteles' Name bezeichnete Figur unterscheidet sich durch leidenschaftlicheres, stürmischeres Wesen, wie es bei dem jüngeren Künstler wohl verständlich ist. A. F.

TAFEL 10.

NIKE DES PAIONIOS ZU OLYMPIA.

Vor der Ostseite des Zeustempels zu Olympia stand einst inmitten einer Fülle anderer Statuen, doch sie alle hoch überragend, auf dreiseitigem Pfeiler die Statue der herabschwebenden Nike, welche in dem verstümmelten Zustande, wie sie bei den deutschen Ausgrabungen zu Olympia gefunden wurde, hier nebenstehend, in der von dem Bildhauer Grüttner in Berlin hergestellten Ergänzung auf der Tafel abgebildet ist. Die Statue besteht aus parischem Marmor und ward in ihren Hauptteilen im Dezember 1875 gefunden, zu welchen später noch verschiedene weit verschleppte Splitter kamen. Leider ist das Gesicht nicht gefunden worden; hierfür bietet einen gewissen Ersatz eine in Rom zu Tage gekommene Kopie des Kopfes aus römischer Zeit, die für den Ruhm des Werkes im Altertume zeugt. Die Statue mafs bis zu den Flügelspitzen gegen 2,90 m Höhe; mit der dreieckigen, nach oben sich verjüngenden Basis aber erreichte das Ganze fast die Höhe von 12 Metern.

Einer der Basisblöcke trägt die folgende Inschrift: Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ Ολυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων.

Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα. „Die Messenier und die Naupaktier haben (dies Bildwerk) dem olympischen Zeus als Zehnten von den Feinden geweiht. Paionios

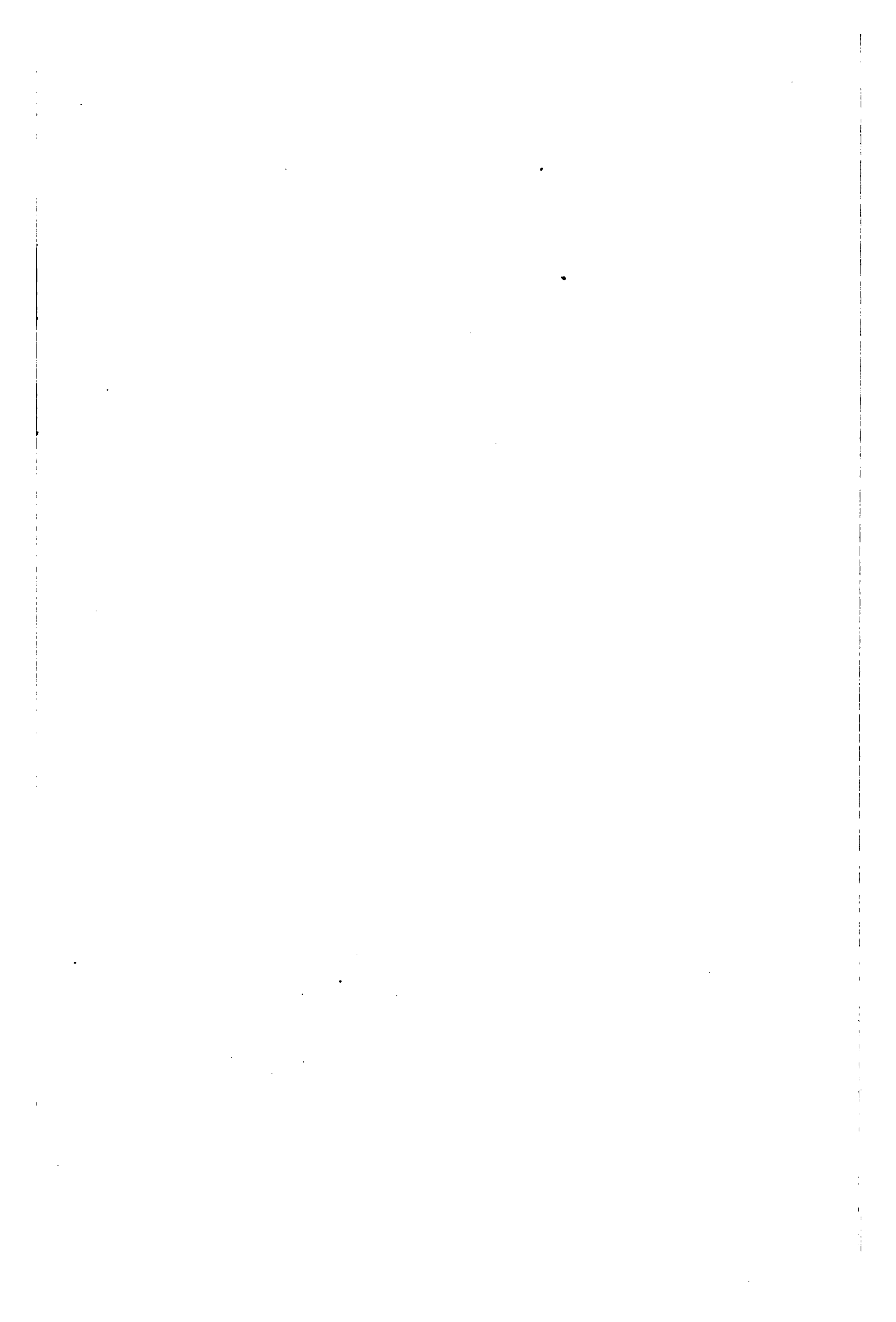


von Mende hat es gemacht, der auch gesiegt hat, wie er die Akroterien auf den Tempel machte.“ Nach Pausanias' Bericht (V, 26, 1) bezogen die Messenier das Denkmal auf den Erfolg von Sphakteria 425 v. Chr., bei welchem messenische Hilfstruppen wesentlich mit beteiligt waren; Pausanias selbst dachte an die

von ihm IV, 25 erzählten Ereignisse um 455 v. Chr., wo die Messenier von Naupaktos das akarnanische Oiniadai einnahmen, aber freilich bald wieder aufgeben mufsten. Beide Annahmen sind nur antike Vermutungen, nicht zuverlässige Überlieferung; sie sind beide nicht haltbar. Die zu der Fassung der Inschrift und den historischen Verhältnissen einzig passende Zeit ist vielmehr die unmittelbar nach dem Frieden des Nikias (421 v. Chr.), und die Statue galt den verschiedenen erfolgreichen Kämpfen, welche die Messenier und Naupaktier während des archidamischen Krieges bestanden haben. Die Errichtung der alles überragenden Statue unmittelbar vor dem Zeustempel war zugleich eine starke Demonstration gegen das sonst in Olympia dominierende Sparta, die nur verständlich ist in einer Zeit, in der Sparta mit Elis zerfallen war, wie 420, wo Elis im Bunde mit Argos und Athen stand; auch machte man eben damals Versuche, die messenischen Emigranten von Naupaktos wieder in die Heimat zurückzuführen.

Nur mit dieser Datierung der Statue ist auch ihr Stil vereinbar, ja, er weist mit Bestimmtheit auf dieselbe Zeit hin. Die nächsten stilistischen Analogieen sind gewisse, um diese Zeit errichtete Akroteriengruppen eines Tempels zu Delos und die Skulpturen des Nereidendenkmals zu Xanthos. Um oder gar vor der Mitte des fünften Jahrhunderts, dürfen wir nach dem Stande unserer sicheren kunstgeschichtlichen Kenntnisse mit Bestimmtheit sagen, war die die Nike charakterisierende Behandlung des Gewandes, das sich feucht an den Körper anlegt und dessen Formen völlig durchscheinen läfst, und das vom Winde in freie flatternde Bewegung versetzt wird, völlig unmöglich. Es bedurfte dazu erst einer längeren Entwickelung, die wir an den erhaltenen datierbaren Denkmälern noch verfolgen können.

Die Akroterien auf dem Zeustempel, mit denen Paionios in der Inschrift sich rühmt — in einer Konkurrenz offenbar — gesiegt zu haben, waren nicht etwa, wie man auch angenommen hat, die von Pausanias wahrscheinlich irrtümlich dem Paionios zugeschriebenen Statuen des Ostgiebels, sondern die vergoldeten Niken auf den Firsten des Tempels, die im Motiv der von den Messeniern geweihten Marmorstatue wahrscheinlich sehr ge-





NIKE DES PAIONIOS, OLYMPIA

ERGÄNZT VON RICHARD GRÜTTNER IN BERLIN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

glichen haben. Diese Niken (Pausanias erwähnt V, 10, 4 nur eine über der Ostseite, doch ist wohl eine gleiche im Westen vorauszusetzen) scheinen um dieselbe Zeit wie die der Messenier aufgestellt worden zu sein.

Paionios stammte aus der ionischen Stadt Mende an der thrakischen Küste. Aber auch durch seine Kunstart gehört er in den ionischen Kreis. Die Technik der Marmorarbeit beherrscht er mit aufserordentlichem Geschick. Sie ermöglicht es ihm, der Kühnheit seiner Phantasie vollen Ausdruck zu verleihen.

Aus dem Himmel hernieder durch die Lüfte schwebend — so hat er die Nike gedacht, und dies wiederzugeben ist ihm wirklich gelungen. Ja, man darf wohl sagen, es gibt in der ganzen Plastik aller Zeiten und Völker keine menschliche Figur, welche das Schweben und Fliegen so glaubwürdig darstellte, dafs man es der Natur selbst nachgebildet meinen möchte. Leise vornübergeneigt, das linke Bein etwas vorbewegend, die Arme ausgebreitet, die wie ein Segel hinter sich den Mantel halten, die Flügel gehoben, so schwebt sie hernieder, den Kopf geneigt und wie den ganzen Körper ein wenig nach ihrer Rechten gewendet, wie denn auch der linke Flügel höher gehoben ist. Durch die Luft kommt sie daher, und unter ihren Füfsen zur Seite fliegt der Adler mit ausgebreiteten Schwingen, gleich ihr, der Siegesgöttin, ein Bote des Zeus des olympischen Gottes.

Die Marmormasse unter den Füfsen und dem Gewande, aus welcher der Adler herauskommt, ist als Luft gedacht und war gewifs dementsprechend bemalt. Das technisch notwendige Gleichgewicht gegen die vornübergeneigte Stellung der Göttin gaben der schwere Mantel und die Flügel. Mit grofsem Geschick hat der Künstler fast alle Stützen vermieden und dazu die flatternden Gewandenden benutzt. Die Göttin ist mit dorischem Peplos bekleidet, der über dem Überschlag gegürtet ist; auffallenderweise ist er an beiden Seiten offen und besteht aus zwei getrennten Hälften. Das linke Bein tritt durch die Verschiebung des Gewandes nackt heraus. Die Formen des Körpers heben sich äufserst wirkungsvoll ab von dem prächtig bewegten Hintergrunde des bauschenden, flatternden Gewandes. Das Haar ist

aufgenommen und gröfstenteils unter breiten Binden verhüllt. Unter der Brust ist ein bronzener Gürtel hinzuzudenken. In der Ansicht von unten, für welche sie berechnet war, erschien die Statue noch viel schlanker und natürlicher bewegt als in der hier abgebildeten Ansicht aus gleicher Höhe.

Die wundervolle Schöpfung hat schon im Altertum zahlreiche freie Nachbildungen erfahren; wir kennen aber kein anderes Werk, das ihr gleichgekommen wäre. A. F.

III. ANDERE SKULPTUREN DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS.

Während uns die wichtigsten Meisterwerke der antiken Plastik, die bedeutendsten Tempel- und Votivstatuen, wenn überhaupt, so zumeist nur in Kopieen erhalten sind, besitzen wir von Skulpturen, die dekorativen Zwecken dienten, und namentlich von Reliefs der Gräber und Heiligtümer manche überaus wertvolle Originale.

Das hervorragendste aller erhaltenen Weihereliefs aus Heiligtümern ist Nr. 11, ein Relief, das, wenn auch flach gehalten, doch durch seine Gröfse und Sorgfalt der Ausführung uns fast verlorene Statuen ersetzen kann. Nach der älteren Weise dieser Reliefs sind hier nur die Gottheiten, denen es geweiht war, unter sich dargestellt. Später pflegte der Weihende, oft mit seiner ganzen Familie, in kleiner Figur daneben angebracht zu werden.

Ebenfalls aus der phidiasischen Schule, aber aus etwas jüngerer Zeit als das vorige, stammt das Orpheusrelief (Tafel 12), das wahrscheinlich auch ursprünglich in einem Heiligtume geweiht war, obwohl es nicht Gottheiten, sondern einen Vorgang aus der Heroensage darstellt.

Diese zwei auf drei Figuren beschränkten Reliefs geben einen vorzüglichen Begriff von jener stillen Hoheit, welche die religiösen Kompositionen phidiasischer Kunst auszeichnete.

Nicht ein Relief, aber etwas Verwandtes ist die Medusenmaske (Tafel 13), deren Original einst in einem Tempel geweiht und an der Wand aufgehängt war.

Unter den dekorativen Skulpturen nehmen die Reste des Marmorschmuckes des Parthenon in Athen die erste Stelle ein. Es ist noch eine gröfsere Anzahl der Metopen erhalten, welche

in Hochrelief namentlich Kämpfe mit den Kentauren schildern. Künstlerisch noch bedeutender sind die Reliefs des Frieses, welcher den Festzug der Panathenäen darstellte, und aus welchem Tafel 14 Proben bietet. Das Schönste und Grofsartigste aber waren die Statuen der beiden Giebelfelder, von denen freilich nur wenige und diese verstümmelt auf uns gekommen sind. Tafel 15 und 16 sind vier der besten dieser Statuen wiedergegeben. Der Ostgiebel, dem sie angehörten, stellte die Geburt oder das erste Auftreten der Athena im Kreise der olympischen Götter dar; der Westgiebel zeigte den Streit der Athena mit Poseidon um das attische Land. Die Giebelstatuen wurden erst unmittelbar vor dem peloponnesischen Kriege gearbeitet und zeigen gegenüber den Kopieen der Athena Parthenos und Lemnia schon eine wesentliche Weiterbildung des phidiasischen Stiles. Wie das Gewand immer dünner und leichter und wie feucht anklebend gebildet wurde, das lehrt dann namentlich ein Vergleich der Mädchenstatue vom Erechtheion, Tafel 17, mit jenen älteren Athenafiguren. Auch diese Statue gehört zu den dekorativen Skulpturen, indem sie als Stütze verwendet war. A. F.

TAFEL 11.

DIE ELEUSINISCHEN GOTTHEITEN.

RELIEF AUS PENTELISCHEM MARMOR IN ATHEN.

Es ist unter den Denkmälern streng religiöser Kunst der Griechen das schönste, grofsartigste und best erhaltene, das, 1859 beim Bau eines Schulhauses im alten Heiligtum der grofsen Göttinnen zu Eleusis gefunden, sich jetzt zu Athen befindet und unter dem Namen das „eleusinische Relief“ berühmt geworden ist.

Drei etwas überlebensgrofse Figuren sind auf einer einzigen gewaltigen Platte in ziemlich flachem Relief gebildet. Die Platte ist vollständig; sie hat nur unten und oben einen vorspringenden Rand; der untere dient als Standplatte für die Figuren, der obere als schmückende Krönung. An den Seiten fehlt jeder Rahmen. Diese Einfachheit ist der alten Zeit eigen. Die Form der Platte



DIE ELEUSINISCHEN GOTTHEITEN

ATHEN, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

ist genau diejenige, welche im fünften Jahrhundert auch bei den gewöhnlichen kleineren Weihereliefs die Regel ist. Erst die spätere Zeit pflegte kräftige pfeilerförmige Rahmen an den Seiten hinzuzufügen.

Die Platte mufs im Heiligtum aufgestellt gewesen sein wie andere Votivtafeln auch. Die leichten kleinen Weihetäfelchen des alten einfachen Kultus pflegten aufgehängt zu werden. Die schwereren Marmorplatten wurden entweder mittelst eines Zapfens auf einem freistehenden Pfeiler befestigt, oder sie wurden einfach an die Wand, besonders die einer Nische, gelehnt. Das eleusinische Relief, das nur eine monumentale Vergröfserung einer Votivtafel ist, mufs man sich in letzterer Weise aufgestellt denken.

Nach der wahrscheinlichsten Deutung ist hier dargestellt, wie der Knabe Triptolemos von den beiden grofsen Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore, mit der Frucht des Feldes, den Ähren, ausgestattet und mit dem Auftrage, die Kenntnis des Feldbaues in die weite Welt zu verbreiten, ausgesandt wird. Allerdings weicht das Relief von der sonst herkömmlichen Darstellung dieses Vorganges wesentlich ab. Doch wird dies aus künstlerischen Gründen zu erklären sein, indem der Wagen, mit dem Triptolemos sonst zu fahren pflegt, die einfach strenge Komposition, die sich auf drei ruhig aufrecht stehende Figuren beschränkt, gestört haben würde.

Der Knabe empfängt etwas von der links stehenden Göttin, welche das Scepter mit der Linken aufstützt. Wahrscheinlich war es ein Büschel Ähren. Die andere Göttin, an deren linke Schulter eine lange Fackel gelehnt ist, legt die Rechte auf den Kopf des Knaben; vor dem Stirnhaar des letzteren befindet sich ein Bohrloch, das einen metallnen Gegenstand festhielt; man vermutet darin einen Kranz, den die Göttin dem Knaben aufsetzte.

Dafs die beiden Frauen Demeter und Kore sind, steht aufser Zweifel; allein welche die Mutter, welche die Tochter sei, ist nicht sicher. Im Altertum gaben vermutlich, der damals herrschenden Sitte gemäfs, gemalte Inschriften über den Figuren bestimmten Aufschlufs über deren Bedeutung. Da eine feste Typik, welche Demeter und Kore unterschieden hätte, wenigstens auf den Denkmälern des fünften Jahrhunderts noch keineswegs nachzuweisen ist, so können wir die beiden Figuren

auch nicht ohne weiteres benennen. Der Umstand, dafs die eine das Scepter, die andere die Fackel trägt, dafs die eine, wie es scheint, die Ähren übergiebt, die andere einen Kranz aufsetzt, reicht ebenfalls nicht zur Unterscheidung hin. Jene Attribute sind den beiden Göttinnen gemeinsam, ebenso wie sie beide in gleicher Weise an Triptolemos' Aussendung beteiligt sind. Allerdings scheint die Figur links durch das Scepter und die ihr zugewandte Haltung des Triptolemos als die an Würde und Rang hervorragendere gekennzeichnet, wonach man in ihr Demeter gesehen hat. Jene Züge passen aber auch zu Persephone, der Heiligen, der Herrin (ἁγνή, ἀγαυή, δέσποινα, ἄνασσα). Dagegen hat der Künstler die beiden Gestalten offenbar durch die Tracht des Gewandes sowohl wie der Haare und durch die Art der Körperhaltung — aber nicht durch die Körperformen — unterschieden. Die Göttin zur Rechten trägt den weichen dünnen ionischen Linnenchiton mit Oberärmeln und darüber den Mantel. Es war dies zur Zeit der Entstehung des Reliefs in Athen die ältere Modetracht der Frauen, die eben damals begann, durch den dorischen ärmellosen wollenen Peplos mehr und mehr verdrängt zu werden. Diesen letzteren trägt denn auch die andere Göttin, und zwar gegürtet und mit einem langen Überschlag versehen, dessen Enden vom Rücken über die Schultern gelegt sind. Diese Tracht ward in Athen damals zunächst besonders von jungen Mädchen angenommen. Unter den Göttinnen ist es die Parthenos, die Jungfrau Athena, die sie zuerst annimmt. Die jungen Mädchen, die Korai, welche die Halle am Erechtheion stützen, sind in derselben dargestellt. Dies deutet darauf hin, dafs die Kore unseres eleusinischen Reliefs in der Gestalt links zu erkennen ist. Freilich ward auch Demeter in eben dieser Tracht sicher schon in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts dargestellt; allein hier, wo eine Unterscheidung offenbar beabsichtigt ist, wird jene Tracht doch wohl Kore bezeichnen sollen.

Die Haare dieser Göttin zur Linken fallen lose ohne jeden Schmuck auf den Nacken herab; die Haare der anderen sind in die Höhe genommen. Wenn dies, wie es offenbar hier der Fall ist, einen Unterschied von Tochter und Mutter andeuten soll, so kann kaum ein Zweifel sein, dafs das lose herabhängende Haar

dem Mädchen zukommt, das aufgesteckte der Frau. Denn es ist uns ausdrücklich überliefert, allerdings erst aus jüngerer Zeit, dafs das unverheiratete Mädchen das Haar hängen liefs, die Frau es aufsteckte [1]). Die Denkmäler zeigen uns, dafs dies durchaus nicht immer der Fall war; allein wo, wie hier, ein Altersunterschied durch die Haartracht angedeutet werden soll, ist derselbe wohl nur in jenem Sinne aufzufassen.

Zu der Annahme, dafs die Göttin links Kore, die rechts Demeter sei, pafst auch die Verschiedenheit ihrer Haltung sehr gut. Die herbe, düstere Strenge scheint für die hehre Jungfrau, die Herrin der Unterwelt, ebenso bezeichnend, wie das weichere, mildere Wesen für die mütterliche Demeter.

Triptolemos der Knabe steht zwischen beiden, ganz dem hingegeben, was die hohen Göttinnen mit ihm vornehmen. Er trägt einen langen Mantel, der ihm auf der rechten Schulter liegt, und dessen Ende er mit der Linken festhält. Das Haar des Oberkopfes ist nach vorn gekämmt und über der Stirne in einen Knoten geschlungen. Es ist dies eine Haartracht der Knaben, die besonders in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. in Mode war.

Der Stil des Reliefs ist durchaus der attische der phidiasischen Periode. Durch genauere Vergleiche mit datierbaren Skulpturen läfst sich das Werk in die Zeit zwischen 450 und 440 datieren; es wird ein wenig älter sein als der Fries des Parthenon. Geist und Ausführung entsprechen vollständig dem, was wir von phidiasischer Kunst wissen, der wir dieses herrliche Werk unbedenklich zurechnen dürfen.

Die religiöse Kunst des Phidias zeichnete eben diese Konzentration auf eine grofse Wirkung, die erreicht wird durch Fernhalten jedes nebensächlichen störenden Elements, und die Art jener Wirkung aus, die stille Ruhe, der feierliche, fromme Ernst der nur leise bewegten Figuren. A. F.

---

[1]) Callimachus, hymn. in Cer. v. 5 nebst dem Scholion dazu. Epigramm des Antipater Anthol. Pal. 6, 276.

TAFEL 12.

ORPHEUS UND EURYDIKE.

MARMORRELIEF IN NEAPEL.

Dieses im kgl. Museum zu Neapel befindliche Relief von pentelischem Marmor ist eine gute, etwa in der augusteischen Epoche gearbeitete Kopie eines verlorenen attischen Reliefs, das in den letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts entstand und einen Meister der Phidiasischen Schule zum Urheber hatte. Es sind noch andere Kopieen dieses Reliefs erhalten; doch ist das hier wiedergegebene Neapler Exemplar das beste. Es hat auch den Vorzug antiker, griechischer Namensbeischriften, die in absichtlich altertümlicher Schreibart über den Köpfen der Figuren stehen. Doch auch ohne diese Inschriften wäre die Bedeutung der Gestalten unzweifelhaft.

Orpheus hat durch die Macht seines Gesanges und seines Leierspieles die sonst unerbittlichen Unterweltsgottheiten gerührt und erweicht; er hat seine geliebte Gattin Eurydike wieder erhalten. Da vergifst er des Gebotes, auf dem Wege sich nach ihr nicht umzukehren. So zeigt uns das Relief das Paar: Orpheus hat sich nach der Geliebten umgewendet; er sieht sie, und der Beiden Blicke versenken sich ineinander; sie haben sich wiedergefunden. Sie legt dem Gatten, seines Besitzes sich zu vergewissern, die Hand auf die Schulter. Doch zur gleichen Zeit ergreift Hermes, der Totenführer, die Rechte Eurydikes, um sie wieder zurück zu den Schatten zu führen: die sich soeben in Liebe gefunden, werden mit leiser, aber unerbittlicher Gewalt wieder getrennt.

Orpheus ist als der Sänger gekennzeichnet durch die Leier, die er in der Linken hält, als Thraker durch die hohen, bis zu den Knieen reichenden Stiefel, die aus Rehkalbleder zu denken sind, und durch die Fuchspelzmütze, die ἀλωπεκῆ, die ihm den Kopf bedeckt[1]). Er trägt im übrigen einen gegürteten Chiton griechischer Sitte und eine auf der rechten Schulter geknüpfte Chlamys, welche auch den linken Arm nebst der Hand verhüllt.

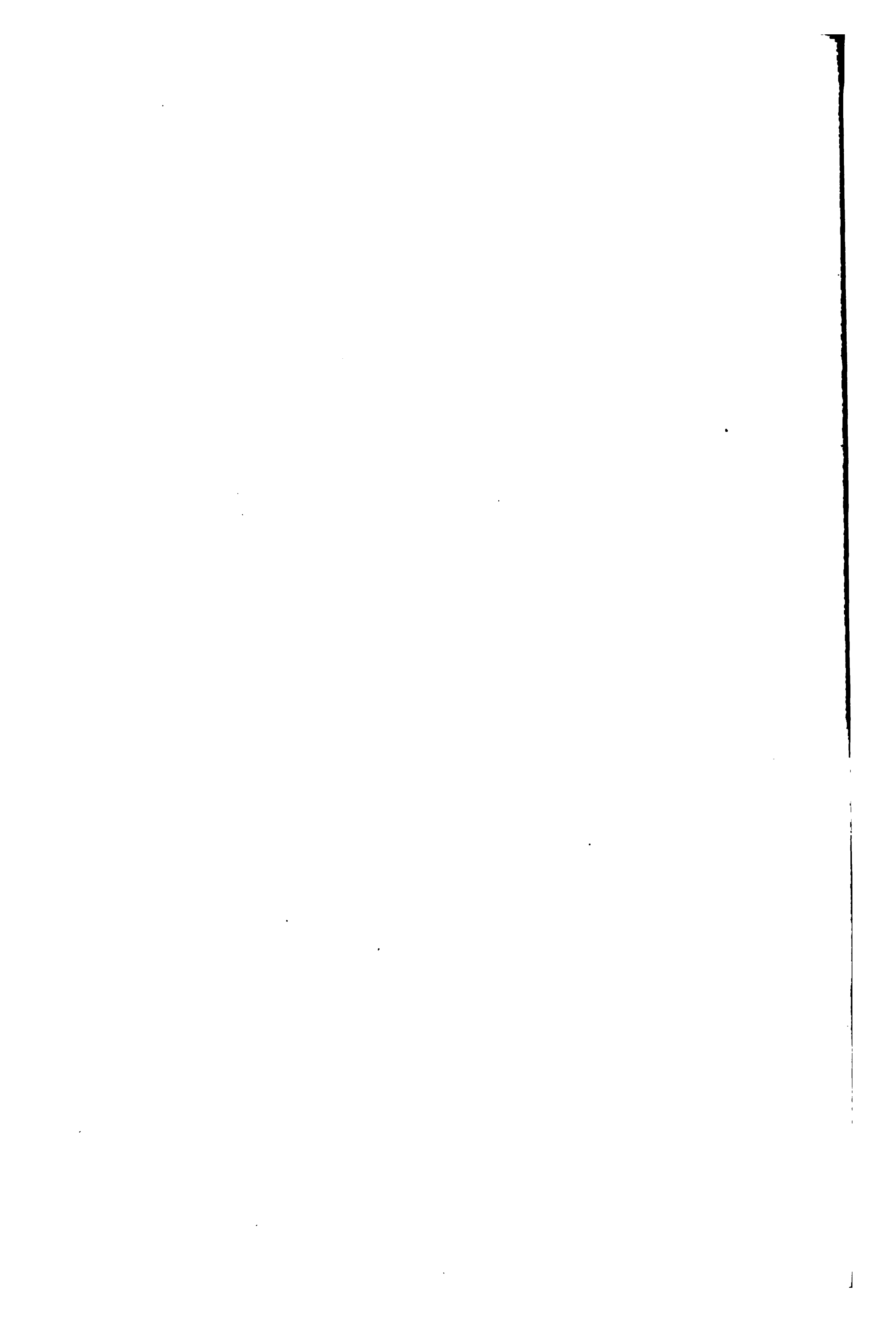
[1]) Vgl. Herodot 7, 75. Xenoph. Anab. 7, 4, 4.



ORPHEUS UND EURYDIKE

NEAPEL, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898



Das Gesicht des Orpheus ist modern ergänzt, ebenso wie seine rechte Hand, die aber, wie die anderen Repliken zeigen, ähnlich bewegt war; der Gestus begleitet seine Worte.

Eurydike trägt den dorischen Peplos in der Weise, wie sie in der Phidiasischen Zeit zu Athen üblich war. Das gegürtete Gewand bildet einen Bausch über dem Unterleib; der Überfall des auf den Schultern zusammengesteckten Gewandes reicht bis zu eben jenem Bausch. Über den Kopf hat sie ein Schleiertuch geworfen, das auf ihre Schultern fällt. Durch die völlige Profilstellung ihres linken Fufses ist angedeutet, dafs sie nach rechts hin zu schreiten im Begriffe war und nur jetzt innehält; die verschiedene Fufsstellung des Orpheus zeigt an, dafs er sich umgedreht hat.

Hermes ist als Gott durch etwas gröfsere Gestalt ausgezeichnet. Auch er hält inne im Schreiten nach rechts. Er trägt, wie gewöhnlich in der älteren Kunst, einen Chiton und darüber eine Chlamys, die auf der rechten Schulter geknüpft ist. Der Chiton ist mit einem breiten Riemen gegürtet und bildet darunter einen kleinen Bausch. Im Nacken trägt Hermes seinen breitkrämpigen Reisehut, den Petasos, der ihm an einem (plastisch nicht ausgedrückten) Bande um den Hals hängt. Der vorstehende Rand des Petasos ist modern ergänzt. Das gelockte Haar ist kurz geschnitten, wie bei den die athletischen Übungen pflegenden Jünglingen. An den Füfsen trägt er Sandalen; eine andere Replik (die des Louvre) gibt ihm Stiefel. Das Kerykeion trägt er nicht. In anmutiger, fast verlegen schüchterner Weise fafst seine Rechte den Chiton. Das ganze Auftreten des Gottes ist still bescheiden. Er handelt in höherem Auftrag und führt ihn so milde aus, wie er es nur vermag.

Die ruhigen, grofsen Züge der Köpfe, die reichen, schönen Falten der Gewänder und die gesamte Stilisierung sind durchaus von der Art wie am Parthenonfries und den verwandten Werken der Phidiasischen Schule aus der Epoche rund um 430 v. Chr.

Vor allem bewundernswert ist aber, wie hier auf so engem Raume mit so still und ruhig bewegten Figuren bei noch völligem Fehlen detaillierter, physiognomischer Ausprägung der Gefühle doch eine solche Fülle von Handlung und eine solche Tiefe der Empfindung zum Ausdruck gekommen ist. Eine solche

Schöpfung war nur in der Phidiasischen Zeit möglich. Die Komposition ist vollendet; man kann nicht den kleinsten Zug an ihr ändern, ohne das Ganze zu zerstören.

Die Bestimmung des einstigen Originalreliefs zu Athen ist ungewifs. Jedenfalls war es aber nicht ein blofser „Wandschmuck“, wie man neuerdings gemeint hat; denn dergleichen gab es in jener Zeit noch nicht. Das Relief mufs eine religiöse Bedeutung gehabt haben; es schliefst sich in seiner Form und Gestalt durchaus an die älteren Votivreliefs an; es war eine selbständige Tafel, oben mit einem Randleistchen abgeschlossen, einst auf einem Pfeiler oder in einer Nische aufgestellt. Eine neuerdings vielfach angenommene aber ungewisse Vermutung ist die, dafs es ein von einem im Wettkampfe siegreichen scenischen Choregen zum Danke errichtetes Weiherelief ist, das den Hauptinhalt der Tragödie, mit welcher der Chorege siegte, in gedrängter Fassung zum Ausdruck brachte. Die Schönheit der Komposition veranlafste kunstsinnige Römer, sich Kopieen davon anfertigen zu lassen, deren eine das Neapler Relief ist. A. F.

TAFEL 13.

MEDUSA.

MASKE VON MARMOR IN DER K. GLYPTOTHEK ZU MÜNCHEN.

Diese berühmte Maske befand sich ehemals im Palaste Rondanini zu Rom, wo sie von Goethe bewundert wurde. Sie pflegt die Medusa Rondanini genannt zu werden. Sie ist eine treue, römische Kopie nach einem verlorenen griechischen, höchst wahrscheinlich in Bronze ausgeführten Originale. Es sind uns noch Repliken, d. h. andere Kopieen nach demselben Originale erhalten. An dem hier abgebildeten, besonders gut gearbeiteten Münchner Exemplare sind nur unbedeutende Teile der Schlangen und Haare, sowie die äufserste Spitze der Nase ergänzt. Die Maske ist frei gearbeitet; die Marmorplatte, auf welche sie aufgesetzt erscheint, ist modern; doch war die Maske ohne Zweifel bestimmt, an irgend einer Wand befestigt, d. h. aufgehängt zu werden. Niemals aber hat sie, wie man fälschlich



MEDUSA

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1893

gemeint hat, in einem bestimmten Zusammenhange mit einem Architekturgliede gestanden; sie war kein dekoratives tektonisches, sondern ein selbständiges Werk.

Medusa erscheint hier nicht in der alten Weise fratzenhaft verzerrt, sondern in reiner menschlicher Schönheit. Doch hat der Künstler zur Charakteristik die Flügel und die zwei Schlangen benutzt, die, um den Kopf geringelt, sich unter dem Kinn zu einem Knoten verschlingen. Ferner gab er ihr grofse geöffnete Augen und gesträubtes Haar. Zum Hauptträger des Ausdruckes aber machte er den Mund, den er von ungewöhnlicher Breite und etwas geöffnet bildete, so dafs die obere Zahnreihe sichtbar ward.

Man glaubte früher, die Medusa sei hier sterbend gedacht; Goethe meinte zuerst in dieser Maske „das ängstliche Starren des Todes“ ausgedrückt zu sehen. Es war dies ein Irrtum. Dem ganzen Kreise von Werken, in den sich die Rondaninische Medusa historisch einreiht, liegt es vollständig fern, eine Sterbende im Tode Erstarrende darstellen zu wollen. Sie wollen nur in menschlich schöner Form ausdrücken, was die alten Typen durch die rohe Verzerrung thaten: die zwingende Gewalt des dämonischen Wesens, dessen Anblick dem Sterblichen das Blut in den Adern gerinnen, ihn zu Stein erstarren läfst. Dies ist dem Künstler hier vortrefflich gelungen durch den Ausdruck schauriger Kälte, den er dem Gesichte zu verleihen wufste, durch den breiten, geöffneten Mund, das mächtige Kinn und die grofsen, starren, durch die breite Nase weit auseinanderstehenden Augen.

Auch der streng lineare, für die Maske besonders passende Aufbau steigert jene Wirkung des Dämonischen. Die wagerecht ausgebreiteten Flügel bilden einen horizontalen oberen Abschlufs, der auf das Ganze darunter gleichsam einen düster lastenden Druck ausübt. Nach unten konvergieren die Linien in der Art eines gleichschenkligen Dreiecks und treffen zusammen da, wo der schreckhafte Ausdruck des Ganzen sich konzentriert und in dem halbgeöffneten Munde seine gröfste Stärke erreicht.

Man hat die Maske früher in spätgriechische Zeit gesetzt; mit Unrecht; denn ihr Stil weist ihr Original mit voller Bestimmtheit noch in das Ende des fünften Jahrhunderts. Ein grofser Künstler mufs ihr Schöpfer sein. Die Behandlung der

Formen enthält charakteristische Züge, welche gestatten, in der Maske die Schöpfung des Künstlers Kresilas von Kydonia zu vermuten, desselben, auf welchen der Perikles (Tafel 42) und wahrscheinlich auch die Athena (Tafel 5) zurückgehen.

TAFEL 14.

RELIEFS VOM PARTHENONFRIES.

PENTELISCHER MARMOR. GÖTTERGRUPPE VOM OSTFRIES, ATHEN, AKROPOLISMUSEUM. REITERGRUPPE VOM NORDFRIES, LONDON, BRITISH MUSEUM.

Rings um die äufsere Cellawand des 438 eingeweihten Tempels der Athena Parthenos auf der Akropolis zu Athen lief ein fast 160 m langer, 1 m hoher Fries in Flachrelief, der seit 1816 grofsenteils im British Museum zu London aufbewahrt wird. Dargestellt sind die feierliche, an den grofsen Panathenäen erfolgte Übergabe des Festgewandes, des sogenannten Peplos, an Athena, welche nach des Künstlers Idee in Gegenwart der olympischen Götter stattfand, und der aus diesem Anlasse veranstaltete Festzug der Bevölkerung der Stadt auf die Burg. Die sowohl aus dem Göttervereine als auch aus dem Festzuge hier abgebildeten Proben gewähren in Verbindung mit den auf Tafel 15 und 16 wiedergegebenen Figuren aus dem Ostgiebel des Parthenon von der Vollendung der attischen Kunst zur Zeit des Phidias eine anschauliche Vorstellung; seit ihrer würdigen Bekanntmachung sind die Parthenonskulpturen wie eine Offenbarung der reinen Antike als der Gipfelpunkt griechischer und menschlicher Kunst überhaupt insbesondere von hervorragenden Künstlern gewürdigt und gepriesen worden und werden für alle Zeiten durch die künstlerische Auffassung, die technische Vollendung, den wahren Triumph der Verbindung des Realismus und Idealismus für die Grenzen und Ziele der Plastik einen richtigen Mafsstab abgeben, sowie zur Läuterung des Kunstgeschmackes beitragen und dadurch auf unsere zum grofsen Teile in berechtigtem Widerspruche mit der seit Winckelmann





RELIEFS VOM PARTHENONFRIES

ATHEN, NATIONALMUSEUM

UND LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

geltenden Klassizität stehenden Kunstrichtungen einen mäfsigenden, wohlthätigen Einflufs ausüben.

Von den hier abgebildeten Göttern ist Poseidon sicher gedeutet, in der mittleren Gestalt ist wahrscheinlich Apollo zu erkennen, die weibliche wird Artemis genannt. Auch losgelöst von dem gesamten Göttervereine erregt die Gruppe der drei Figuren unser künstlerisches Interesse im höchsten Grade. Was den Betrachter mächtig anzieht, ist die in der äufseren Form über das Menschliche nicht erhobene Darstellung und zugleich die überirdische Schönheit und Erhabenheit der Gestalten, die Verkörperung des ungezwungenen Verkehrs der homerischen Götterwelt, die insbesondere an den nackten Körperteilen sich zeigende unerreichte Formengebung, vor allem die Behandlung der Draperie der Gewandung, ein ewig wechselndes, immer neue Gesichtspunkte erschliefsendes Wellenspiel der Falten, das Ergebnis eingehenden, berechnenden Studiums, das in seiner rhythmischen und harmonischen Wirkung den Eindruck der Natürlichkeit hervorruft. Im einzelnen wird das Auge zunächst auf die herrliche Gestalt des jugendlichen Apollo gelenkt, der in ungezwungener Haltung zu Poseidon sich zurückwendet: er ist ein Bild kräftiger, schwellender Gesundheit und wird in seiner vornehm leichten Bewegung, den üppigen, fast weichlichen Zügen des schöngelockten Kopfes als die Zierde des Göttervereins am Parthenonfries bewundert[1]). Der bärtige Poseidon[2]) sitzt aufrecht da, ernst und gemessen, fast etwas steif, dem von der linken Seite herankommenden Festzuge entgegensehend, ebenso wie Artemis in feierlicher Haltung dorthin blickt. Sie ist von kräftiger, jugendlicher Körperbildung und durch reiche Kleidung ausgezeichnet: über den von der linken Seite herabgefallenen Chiton legt sich an dem unteren Teil des Körpers das Himation, eine Haube verdeckt fast völlig das Haar. In der zierlich erhobenen rechten Hand hat die Göttin vielleicht eine Blume gefafst. Gerade durch den Gegensatz in Haltung und Bewegung

---

[1]) In der linken Hand wird ein Lorbeerzweig vermutet, das Haar war, wie aus den Bohrlöchern zu erschliefsen ist, mit einem metallenen Epheukranze geschmückt.

[2]) Die linke Hand hat nach einer höchst wahrscheinlichen Annahme den kurzen Dreizack gehalten, sein Haar hat ein Band geziert.

des Dreivereins hat der Künstler die störende Einförmigkeit des Ganzen glücklich vermieden und dem harmonischen Bilde einen neuen Reiz verliehen.

Die Götter erwarten sitzend die Prozession des attischen Volkes, welche wegen der Mannigfaltigkeit von Inhalt und Anordnung, des Wechsels der Darstellung, der Vorzüglichkeit der bis ins einzelne ausgeführten Arbeit als das unerreichte Meisterwerk friesartiger Reliefverzierung von Künstlern und Kunstkennern gepriesen wird. Vor allem hat der Reiterzug durch die unerschöpfliche Fülle der Motive und Bewegungen von jeher besondere Bewunderung erregt und kann auch in der hier abgebildeten Probe gewürdigt werden. Er ist ein Abbild der rossefreudigen und rossestolzen athenischen Jugend[1]), ein Beweis für die Trefflichkeit der Pferdezucht der εὔιππος χώρα („des durch Pferdezucht berühmten Landes"), wie Attika von Sophokles[2]) genannt wird, und der Tüchtigkeit der jugendlichen Lenker. Die wechselvoll gekleideten und ausgerüsteten Reiter, schlanke und bewegliche Gestalten, sitzen mit sicherem Schlufs der Schenkel und leicht bewegtem Oberkörper auf den feurigen, nur durch grofses Geschick zu bändigenden Tieren, die einem schweren Schlage mit auffallend dickem Halse und kurzer Mähne angehören. Rofs und Reiter rufen auch heutzutage in ihrer harmonischen Vereinigung das lebhafte Interesse des Kenners wach und ernten uneingeschränktes Lob. Die Bewegungen der drei einigermafsen gut und vollständig erhaltenen Gruppen erklären sich gröfstenteils aus sich selbst: der Jüngling links

---

1) Vgl. Aristophanes' Wolken 15, Thucydides, Geschichte des peloponnesischen Krieges VI, 12, 15, 16 u. a. St. m.

2) Ödipus auf Kolonos 668 (Teubnerscher Text, 5. Aufl. 1882); vergleiche auch Vers 708 ff.:

Ἄλλον δ' αἶνον ἔχω ματροπόλει τᾷδε κράτιστον
δῶρον τοῦ μεγάλου δαίμονος εἰπεῖν, χθονὸς αὔχημα μέγιστον
εὔιππον, εὔπωλον, . . . (nämlich des Poseidon).

„Hoch nun preise das Lied
noch ein anderes Gut,
welches als edelste Gabe dem Lande
geschenkt der erhabene Meergott!
Du, Kronide, verliehst
uns das herrliche Rofs!" (Viehoff.)

sieht, vorwärts gebeugt, mit einem gewissen feierlichen Ernste auf das Zaumzeug hin und bringt es mit beiden Händen in Ordnung; er zeigt, ebenso wie der mittlere, aufrecht sitzende, in seinem ganzen Auftreten Anstand und Bescheidenheit. Die Perle der Darstellung ist der Reiter, welcher, nur mit der linken Hand die Zügel haltend, den Luftsprung seines Pferdes mit einer entsprechenden kühnen Bewegung des rechten Armes zu begleiten und durch ein Schnalzen mit Daumen und Zeigefinger das Tier noch mehr anzuspornen scheint. Die in der halben Rückenansicht zur vollen Geltung kommende Körperform ist nach Komposition und Bewegung eine bedeutende Leistung der Bildhauerkunst. Die abwechselnden Motive, die Gestalten der Reiter und Pferde, den Ausdruck der klugen, durchgeistigten Gesichter der athenischen Jugend, die feurig belebten Köpfe der Tiere wird man im einzelnen zu studieren nicht müde, um dann wieder an der Betrachtung des Ganzen sich zu erfreuen. Heitere Frische und Natürlichkeit, ernste Feststimmung, der Abglanz der lebendigen Wirklichkeit teilen sich dem Beschauer unwillkürlich mit und versetzen ihn in die Zeit der grofsen Panathenäen dorthin, wo der feierliche Zug den Burgweg hinauf zum Tempel der Athena Parthenos gewallt ist. H. L. U.

TAFEL 15.

GRUPPE DREIER WEIBLICHEN STATUEN AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON.

LONDON, BRITISH MUSEUM.

Diese Gruppe von pentelischem Marmor befand sich einst nahe der rechten Ecke im östlichen Giebelfelde des Parthenon auf der Akropolis zu Athen. Seit 1816 gehört sie dem Britischen Museum zu London. Die Figuren sind als Hestia, Demeter, Persephone; Amphitrite, Thalassa, Rhode, Perse, Circe; Klotho, Lachesis, Atropos; Aglauros, Herse, Pandrosos; Thallo, Karpo; die Chariten; Peitho, Aphrodite, und endlich als Personifikationen

von Wolken gedeutet worden. Unter dem Namen „Tauschwestern“ wurden sie am bekanntesten.

Die Köpfe fehlen alle, und die Arme sind verstümmelt; doch sind die Figuren durch ihre wohlerhaltene und wundervoll gearbeitete Gewandung die mit Recht am meisten bewunderten Reste der Giebel des Parthenon. Sie stellen eine engverbundene Gruppe von drei Frauen dar. Die Figur links war im Giebel eng an die beiden anderen herangeschoben und mit dem Körper gerade nach vorn gerichtet (also noch etwas weiter nach rechts herumgedreht als auf unserer Tafel); ihr Kopf dagegen wendete sich nach links, nach der Mitte zu; er war 1674 noch erhalten. Wie eine damals gemachte Zeichnung (des französischen Malers Carrey) lehrt, berührte die zweite, mittlere Figur mit ihrem rechten Ellenbogen das linke Knie der links sitzenden. Mit der rechten Hand zog diese mittlere Figur den Mantel an ihrem Rücken empor; den linken Arm legt sie um ihre Genossin, deren Oberkörper sie in ihrem Schofse sich aufstützen läfst. Beide blickten nach der Giebelecke zu; der Kopf der Gelagerten war 1675 noch erhalten. Die Linke dieser Figur war erhoben und hielt lose ein stabförmiges Bronzeattribut, wie aus einem durch die Falten auf dem linken Oberschenkel gehendes Bohrloch bezeugt wird.

Alle drei Frauen ruhen auf felsigem Boden; sie sind alle mit dem ionischen dünnen Linnenchiton bekleidet, der weite, geknüpfte Oberärmel hat und in sehr feinen Falten bricht. Um den Unterkörper haben sie alle den aus schwerem Wollstoff bestehenden Mantel geschlungen. Ein gröberes Tuch ist unter der Liegenden und ihrer Genossin auf dem Felsen ausgebreitet.

Nach rechts hin folgte im Giebel die mit ihrem Viergespann von Rossen in den Okeanos hinabtauchende Selene oder Nyx, die Göttin der Nacht.

Die Gruppe mufs einen Dreiverein von Göttinnen darstellen. Die verbreitetste Deutung auf die sogenannten Tauschwestern, die drei Töchter des Kekrops, entspricht nun zwar dieser Bedingung; allein sie ist deshalb unhaltbar, weil die im Ostgiebel dargestellte Scene, die Geburt der Athena, nicht auf dem Burgfelsen Athens, dem Sitze jener Kekropstöchter, sondern im Olympe spielt, der von Sonne und Mond umkreist und vom Okeanos



GRUPPE DREIER WEIBLICHEN STATUEN AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

umflutet wird. Es sind die drei Moiren, die Töchter der Nacht[1]), auch hier im Giebel der in den Okeanos hinabsteigenden Göttin der Nacht zugewendet. Die Schicksalsgöttinnen wurden allezeit bei den Geburten gegenwärtig gedacht[2]); sie bestimmen die Zukunft des Neugeborenen; sie durften auch bei der himmlischen Geburt der Athena nicht fehlen. Mit der Athena Polias der Akropolis waren sie überdies auch im Kulte verbunden[3]).

Die Schicksalsgöttinnen wurden seit alter Zeit als Spinnerinnen gedacht; sie heifsen κλῶθες („Spinnerinnen") schon in der Homerischen Poesie[4]). Das verlorene Bronzeattribut der Gelagerten, das sie in der Linken hielt, war ohne Zweifel ein Spinnrocken und die — wie man an dem Armstumpf noch sieht, einst nicht unbeschäftigte — Rechte zog spinnend den Faden.

Die Moiren wurden nicht etwa alt und häfslich gedacht; ja, in Athen galt Aphrodite, die Göttin der Schönheit, als die älteste der Moiren; die Poesie nannte sie die εὐώλενοι κοῦραι Νυκτός („die schönarmigen Töchter der Nacht")[5]). In berückender Schönheit hat sie der Künstler des Ostgiebels dargestellt.

Die Figuren sind das Vollendetste, was uns an bekleideten Statuen der phidiasischen Kunst erhalten ist. A. F.

TAFEL 16.

LIEGENDE MÄNNLICHE STATUE AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON.

LONDON, BRITISH MUSEUM.

Diese Statue von pentelischem Marmor befand sich einst im östlichen Giebel des Parthenon auf der Akropolis zu Athen, und zwar nahe der linken Ecke desselben. Sie gehört seit 1816 dem Britischen Museum zu London. Sie ist als Herakles, Theseus,

---

1) Hesiod, Theogonie 217.
2) Vgl. z. B. Pindar, Ol. 6, 42; 10, 52; Isthm. 6, 17.
3) Corpus inscriptionum Atticarum I, 93.
4) Odyssee η 197.
5) Bergk, poetae melici, fragm. adesp. 140.

Iakchos, Dionysos, Pan, Kephalos, Kekrops und Olympos erklärt worden; doch ward sie unter dem Namen „Theseus“ am bekanntesten.

Hände und Füfse fehlen, und der Kopf ist stark beschädigt; dennoch ist die Figur die besterhaltene von allen Giebelstatuen des Parthenon. Sie stellt einen nackten Jüngling dar, welcher auf felsigem Boden lagert, über welchen er das Fell eines wilden Tieres, anscheinend eines Panthers, und darüber sein Gewand gebreitet hat. An den Füfsen befand sich, wie ein Bohrloch am linken Knöchel zeigt, eine von Bronze angesetzte Fufsbekleidung. Der linke Unterarm ist auf den Fels gelehnt und stützt den aufgerichteten Oberkörper. Die Linke hielt ein Bronzeattribut, wie aus der Bronzepatina hervorgeht, die sich, durch das Regenwasser herabgeschwemmt, noch jetzt an dem Rande des Auflagers der Figur, auf dem Giebelboden, erkennen läfst. Die Rechte war erhoben, wahrscheinlich ohne ein Attribut. Der Kopf zeigt kurz geschnittenes, nicht gelocktes und einfach anliegendes Haar; an der rechten (in der Abbildung nicht sichtbaren) Seite des Oberkopfes ist das Haar noch ziemlich gut erhalten. Auf dem Scheitel befindet sich ein tiefes antikes Bohrloch und von da am Hinterkopf abwärts eine rauh behauene Stelle. Dies rührt von der Aufstellung und Befestigung der Statue im Giebelrahmen her. Es ist ein Irrtum, wenn einige im Nacken des Jünglings Spuren von Zöpfen haben sehen wollen; das Haar ist einfach anliegend und kurz wie das der Athleten.

Die Formen des Körpers sind kraftvoll, wie durch athletische Übung gestählt, und auch der Kopf mit seiner in der Mitte nach unten stark vordringenden Stirne zeigt den Typus der Athleten und kraftvollen, jugendlichen Heroen.

Die Stellung der Statue im Giebel war etwas schräger, als sie unsere Abbildung zeigt, und zwar so, dafs die rauhgespitzte Stelle des Felsens unter dem linken Arme zur Giebelwand vertikal stand. Die Füfse sind angezogen. Bis unmittelbar an sie heran reichten die in plastischen Wellen im Marmor nachgebildeten Fluten des Okeanos, aus welchen die vier Rosse des Helios und der Sonnengott selbst mit Kopf und Armen emportauchen. Diese Gruppe füllte die linke Ecke des Giebels. Unser Jüngling scheint die Rechte dem aufgehenden Helios zum Grufse zu erheben.



LIEGENDE MÄNNLICHE STATUE AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Die in dem Giebelfelde dargestellte Handlung war die Geburt der Göttin Athena. In voll erwachsener Gestalt war sie in der Mitte des Giebels ihrem thronenden Vater Zeus gegenübergestellt. Rings versammelte Götter, die staunen ob der neuen, gewaltigen Erscheinung. An den Enden die ruhige Flut des Okeanos, der die Welt umspannt, für welche Athena geboren wird; aus ihm erheben sich und in ihn sinken die himmlischen Gestirne, Helios und Selene, welche die Giebelecken füllen.

Die einzige Deutung der Jünglingsfigur dieser Tafel, welche sowohl mit den Thatsachen in vollem Einklange steht, als sich aus dem Zusammenhange der Darstellung durchaus begründen läfst, ist die auf Kephalos, den schönen, jugendlichen Jäger, den Eos geraubt und zu sich an den Okeanos entführt hat. Das verlorene Bronzeattribut der Linken war die Lanze, die an der linken Schulter lehnend zu denken ist.

Die Giebel des Parthenon sind erst kurz vor dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges zur Vollendung gekommen. Die Jünglingsfigur dieser Tafel ist das beste erhaltene Zeugnis für die Vollendung, welche die von Phidias beherrschte attische Kunst dieser Zeit in der Bildung des unbekleideten männlichen Körpers erreicht hatte. A. F.

TAFEL 17.

STATUE EINES MÄDCHENS VON DER KORENHALLE DES ERECHTHEIONS ZU ATHEN.

PENTELISCHER MARMOR. LONDON, BRITISH MUSEUM.

Unter dem falschen, bereits im Altertum für ähnliche Figuren gebrauchten Namen der Karyatide[1]) ist die inschriftlich[2]) nur allgemein und unbestimmt als κόρη („Mädchen“) bezeichnete, etwa 2,30 m hohe, leider mehrfach nicht unerheblich verletzte Statue weltbekannt geworden. Zu Beginn dieses Jahrhunderts von Lord

[1]) Vgl. Vitruv, de architectura I, 1, 5; die dort gegebene Erklärung des Namens entbehrt durchaus der Wahrscheinlichkeit.

[2]) Corpus inscriptionum Atticarum I, 322.

Elgin aus Athen entführt, hat sie dort einst auf der Akropolis mit fünf Genossinnen das Gebälk der Südwesthalle des Heiligtums der Athena Polias, das nach einem Raume desselben gewöhnlich Erechtheion genannt wird [1]), als vollständig frei gebildete Rundfigur auf einer hohen Brüstung stehend, getragen und ist dort jetzt durch eine Terrakottanachbildung ersetzt worden. Jener gewöhnlich als Korenhalle bezeichnete Teil des Tempels war, wie aus den über die Bauzeit des Erechtheions teilweise Aufschlufs gewährenden Inschriften geschlossen worden ist, bereits mindestens 413 v. Chr. im wesentlichen vollendet. Die architektonische Verwendung der Gestalt ist durch den auf dem Kopfe ruhenden rundlichen Wulst, sowie das einfache Kapitell mit der überaus fein und frisch gearbeiteten Verzierung der Perlenschnur und des Eierstabes, endlich durch die profilierte Deckplatte angedeutet. An der Halle selbst schliefsen sich das dreifach gegliederte Epistylion ohne Fries und das Kranzgesimse mit Zahnschnitt an.

Eine attische Jungfrau von kräftigen, vollen, schönen Formen steht in blühendem Lebensalter vor uns und ist hier im Dienste der Gottheit verwendet, wie attische Mädchen am Cellafriese des Parthenon im panathenäischen Festzuge mancherlei für das der Athena dargebrachte Festopfer nötige Geräte herbeitragen. Sie ist bis über die Füfse bekleidet mit dem nur den Hals freilassenden ärmellosen, mit Überschlag versehenen Chiton, über dessen Gürtel ein in geschwungener Linie verlaufender Gewandteil herabfällt, und geschmückt mit der reichen Fülle des feingewellten Haares, das in mehreren nur teilweise sichtbaren Zöpfen kunstvoll geordnet nach vorwärts über die Schultern in je zwei langen Strähnen sich legt und rückwärts, in einen starken und langen Schopf endigend, frei und tief herabhängt. Der architektonischen Verwendung entsprechend, steht die Gestalt in gerader Haltung aufrecht da, ist indes durch das zur Seite gesetzte, deutlich hervortretende linke Bein ohne grofse Störung der Ruhe und Regelmäfsigkeit des Ganzen mäfsig bewegt. Die nur teilweise erhaltenen Arme schliefsen sich fest an den Oberkörper an, die linke Hand hatte den im Rücken sichtbaren, vorn an den Schultern befestigten Mantel leicht gefafst. Die Ge-

[1]) Pausanias, Beschreibung Griechenlands I, 26, 5 ff.



STATUE EINES MÄDCHENS VON DER KORENHALLE
DES ERECHTHEIONS ZU ATHEN

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

wandung, die in steifen, tiefen Falten verläuft und an dem über den Gürtel hervorgezogenen Teile in wechselvollem Spiele geordnet ist, umhüllt zwar den Körper fast ganz, läfst aber grofsenteils die Formen desselben klar durchscheinen. Das volle, breite Gesicht zeigt die echt attischen, klugen und lebendigen Züge, bewahrt aber zugleich den dem architektonischen Prinzipe entsprechenden feierlichen Ernst des Ausdrucks. Die Gestalt ist auch losgelöst von dem Gebäude, für das sie bestimmt war, als eine ausgezeichnete Schöpfung der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts von der Hand eines unbekannten, dem Stile und der Zeit nach dem Phidias nicht fernstehenden Meisters ein unschätzbares Werk. Zur vollen Geltung aber kommt sie im Zusammenhange mit der Architektur unter dem heiteren, blauen Himmel von Athen dort, wo die kleine Korenhalle auch neben dem mächtigen Bau des Parthenon in ihren edlen und einfachen, feinen und anmutigen Formen hervorragt. Denn in ihr ist die Verbindung von Plastik und Architektur, die Vertretung der Säule durch die menschliche Gestalt ohne Störung des architektonischen Gesetzes und ohne Zurückdrängung der Vorstellung von einem menschlichen Wesen überaus glücklich hergestellt worden. Die Mädchen erfüllen die ihnen gewordene Aufgabe, ohne in derselben aufgegangen zu sein; sie tragen ebenso sicher als leicht, stehen in geschlossenen Umrissen und vollen Formen den Säulen gleich in feierlicher, ernster Haltung ruhig und fest da, atmen aber in ungeschwächter Fülle jugendliches, frisches Leben, das am Kapitelle in den lebensvollen Verzierungen des jonischen Baustiles gewissermafsen sich fortsetzt und durch die nur wenig überragende, leicht aufruhende Deckplatte nicht gestört wird. Darum sind sie auch, bald nachdem sie in weiteren Kreisen durch würdige Veröffentlichung bekannt geworden waren, als Vertreterinnen der reinen griechischen Antike allseitig bewundert und gepriesen worden, darum schon im Altertum ebenso wie in neuerer Zeit bei Bauten angebracht, nachgeahmt, umgebildet, niemals freilich erreicht worden. Gerade durch Vergleichung mit diesen Erzeugnissen späterer Kunst und späteren Kunsthandwerkes werden die Urbilder bei ihrer höchsten Vollendung in noch glänzenderem Lichte erscheinen. H. L. U.

IV. GÖTTERBILDER AUS DEM VIERTEN JAHRHUNDERT.

Auch im vierten Jahrhundert sind es die attischen Künstler, welchen die Weiterbildung der Göttertypen insbesondere verdankt wird. In dieser Epoche verlieren die Götterbilder an unnahbarer Hoheit, um an Menschlichkeit und Innerlichkeit zu gewinnen. Die Künstler suchen weniger vom Standpunkte des Frommen aus das Erhabene und Göttliche, als sich in die Seele der Gottheiten versetzend das Menschliche in ihnen darzustellen. Die Gottheiten erscheinen nun von Empfindungen bewegt und mit sich selbst beschäftigt, wo sie vordem nur dem Anbetenden sich würdevoll zeigten.

Ein vortreffliches Beispiel bietet der sitzende Ares (Tafel 20), der wahrscheinlich auf Skopas, den grofsen Zeitgenossen des Praxiteles, zurückzuführen ist. Der Gott ist ohne alle Rücksicht auf fromme Verehrer ganz in sich selbst versunken gedacht; das Motiv deutet Leidenschaft und Unruhe an, die in seinem Innern gärt, die aus dem erregten, in die Ferne gerichteten Blicke spricht und in dem ungeduldigen Umfassen des Knies sich ausdrückt. Ähnlich die Demeter (Tafel 19), die von älteren Bildern würdevoll thronender Gottheiten so sehr verschieden ist. Auch sie zeigt sich nicht der Aufsenwelt, sondern ist ganz ihrer eigenen Empfindung hingegeben. Wir haben Grund, auch diese Statue mit Skopas in Beziehung zu setzen.

Weniger tiefe Empfindung, keine stärkere Erregung der Seele, aber heitere, süfse Anmut ist der Grundzug der Schöpfungen des zweiten grofsen Meisters der Epoche, des Praxiteles. Sein Hermes (Tafel 21), den wir so glücklich

sind, im Originale zu besitzen, ist ein herrliches Beispiel dafür; die ganze Gruppe und namentlich der Kopf des Hermes sind von einer entzückenden Anmut. Zugleich ist dieses Werk auch in technischer Hinsicht sehr charakteristisch; es zeigt, welche der früheren Zeit unbekannten, aufserordentlichen Wirkungen die Marmorarbeit nun hervorbringen konnte. Die wunderbare Zartheit der Meifselführung im Gesichte, besonders um das Auge, die feine Wiedergabe der Textur der Haut, dazu das lockere, mit dem Bohrer gearbeitete Haar mit seiner von der glatten Haut stark abstechenden, stumpfen Oberfläche — dies sind Effekte, die erst Praxiteles dem Marmor abzuringen gewufst hat. Leider besitzen wir seine Aphrodite zu Knidos nur in Kopieen (Tafel 22), die nur einen annähernden Begriff von dem Reize des Werkes vermitteln. Hier feierte die Vermenschlichung der Gottheit einen besonderen Triumph: die Idee der zum Bade sich bereitenden Göttin — die der Auffassung der Götter in der vorigen Periode so sehr zuwiderläuft — ward in den auf Praxiteles folgenden Zeiten aufserordentlich beliebt und immer neu variiert. Ein köstliches Original, allem Anschein nach von Praxiteles Hand, ist dann wieder der Eubuleus von Eleusis (Tafel 23), der mit milder Anmut den trüben Ernst des Unterweltsgottes vereinigt. Auch hier können wir die Technik der antiken Marmorarbeit auf ihrer Höhe bewundern.

Die Eirene (Tafel 18), von Kephisodotos, dem älteren Anverwandten des Praxiteles, herrührend, ist ein für den Anfang des vierten Jahrhunderts charakteristisches Werk, das in Stellung und Gewandung ein merkwürdiges Rückgreifen auf die ältere phidiasische Weise zeigt und doch vom Wesen jener älteren Werke schon völlig verschieden ist. Nach dem Zusammenbruch des glänzenden attischen Reiches am Ende des peloponnesischen Krieges setzt die neue Richtung in der Kunst zunächst etwas befangen ein und wendet sich von den Extravaganzen der letztvorangegangenen Epoche recht absichtlich zu den älteren, mehr Einfachheit und Wahrheit zeigenden Formen zurück, um so allmählich zu einem neuen Stile zu gelangen. Die Vollendung der neuen Weise in der Gewandbehandlung zeigt die Demeter (Tafel 19).

Neben Praxiteles und Skopas wirkten noch manche andere

bedeutende Künstler. Der Typus des Zeus, den der Kopf von Otricoli zeigt (Tafel 24), ist im Kreise jener attischen Meister entstanden. Vielleicht geht der schwungvolle Apoll (Tafel 25) auf Leochares zurück. Er ist im Gegensatze zu dem langbekleideten Kitharoden Apoll (Tafel 6) ein prachtvolles Beispiel der anderen Auffassung des Gottes als des bogenfrohen, fern-treffenden, unbekleideten Jünglings mit Bogen und Pfeil. Die eilende Artemis (Tafel 26) ist wahrscheinlich aus dem Kreise des Praxiteles oder seiner Nachfolge hervorgegangen. Auch die Muse Melpomene (Tafel 27) scheint praxitelischen Ursprungs. A. F.

TAFEL 18.

EIRENE MIT DEM KINDE PLUTOS.

IN DER KGL. GLYPTOTHEK ZU MÜNCHEN.

Die Statue, die aus pentelischem Marmor besteht, befand sich früher in der Villa Albani zu Rom und ward wahrscheinlich in der Gegend von Rom gefunden. Nachdem sie vorübergehend, durch Napoleon I. entführt, in Paris gewesen war, kam sie in die kgl. Glyptothek zu München. Sie ward früher als Ino Leukothea mit dem Dionysoskinde erklärt. Später erkannte man mit gröfster Wahrscheinlichkeit in ihr die Nachbildung einer einst zu Athen befindlichen Statue des Künstlers Kephisodotos, welche die Friedensgöttin Eirene mit dem Knaben Plutos, dem Dämon des Reichtums, auf dem Arme darstellte[1]). Diese Gruppe wurde in Athen nach 375, und zwar wahrscheinlich um 371/70, bei Gelegenheit eines festlichen Friedenskongresses in Athen errichtet; vor ihr wurde der Friedensgöttin alljährlich ein gröfseres Opfer von Staats wegen dargebracht[2]).

In majestätischer Haltung steht die Göttin da, fest auf dem linken Fufse ruhend, den linken entlastet zur Seite setzend. Die erhobene Rechte stützte sich auf ein langes Scepter (der rechte

---

1) Pausanias, Beschreibung Griechenlands 9, 16, 2.

2) Isokrates XV, 109. Cornelius Nepos, Timotheus 2.



EIRENE MIT DEM KINDE PLUTOS

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Arm der Statue ist modern ergänzt). Auf dem linken Unterarm trägt sie ein kleines Knäbchen, das die Rechte (ergänzt, doch richtig) nach ihr ausstreckt und in der Linken ein Füllhorn hielt, das Symbol der segensreichen Fülle des Reichtums. Der Ergänzer hat der linken Hand fälschlich eine Kanne gegeben; das Füllhorn wird sowohl durch die Nachbildung der Gruppe, die sich auf athenischen Münzen erhalten hat, als durch eine besser erhaltene Wiederholung des Knaben bezeugt, die sich im Museum zu Athen befindet. Auch der Kopf des Knaben ist nicht der richtige; er ist zwar antik, stammt aber von einer anderen Figur, wahrscheinlich einem Eros; an jener Wiederholung in Athen und einer anderen in Dresden ist der richtige Kopf erhalten.

Die Friedensgöttin erscheint hier in sinnvoller Weise als die Pflegerin des Reichtums. Wie eine Mutter hält sie den Knaben auf dem Arme und blickt milde zu ihm nieder, der sich zärtlich zu ihr wendet. Das weiche, volle Haar der Göttin ist aus der Stirne gestrichen und um ein Diadem gelegt, das nur in der Mitte vorn sichtbar ist. Nach hinten fallen reiche Locken nieder. Ihr Gewand ist der dorische Peplos von Wollstoff, der so angezogen ist, wie es in Athen im fünften Jahrhundert üblich war. Sie ist gegürtet, doch fällt das Gewand über den Gürtel, so dafs ein Bausch quer über den Unterleib entsteht; auf den Schultern sind die Enden des Gewandes zusammengeheftet, und der grofse Überschufs des Stoffes fällt als Überfall nach vorn und hinten herab. Die stilistische Behandlung der Falten schliefst sich in den Grundzügen an die Vorbilder an, die Phidias geschaffen, unterscheidet sich von jenen aber durch manche kleine Züge, die von erneutem Naturstudium zeugen. Dieser Gewandstil ist dem Anfang des vierten Jahrhunderts recht charakteristisch, indem man damals von der in der Zeit des peloponnesischen Krieges herrschenden Weise (vgl. Tafel 17) sich abwandte und zu den älteren, nicht manierierten, der Natur näher stehenden Vorbildern zurückkehrte, die man nun neu umzuarbeiten begann. In der Bildung des Kopfes der Eirene und der ganzen milden, weichen Stimmung in der Wendung und Neigung desselben spricht sich der Charakter der Epoche, welcher das Original der Statue angehörte, deut-

licher aus, der Epoche, in welcher Praxiteles seine Thätigkeit begann.

Der Künstler Kephisodotos war nämlich, wie es scheint, ein etwas älterer Zeitgenosse des berühmten Praxiteles, der wahrscheinlich zu diesem in einem nahen verwandtschaftlichen Verhältnisse stand. Dafs er sein Vater war, wie in neuerer Zeit gewöhnlich angenommen wird, ist zwar möglich, aber weder überliefert, noch besonders wahrscheinlich.

Das Original der Gruppe war sehr wahrscheinlich von Erz. Die uns erhaltene Marmorkopie ist etwa in der augusteischen Epoche gearbeitet. A. F.

TAFEL 19.

STATUE DER DEMETER VON KNIDOS.

MARMOR. LONDON, BRITISH MUSEUM.

Eine der schönsten Götterstatuen, die uns erhalten, ein echtes griechisches Originalwerk nicht nur aus der Zeit, sondern auch aus dem Kunstkreise der grofsen Meister des vierten Jahrhunderts v. Chr., des Skopas und Praxiteles, ist die sitzende Demeterstatue von Knidos, die 1858 gefunden und ins Britische Museum gebracht worden ist.

Die Statue befand sich nicht in einem Tempel, sondern in einem offenen Temenos zu Knidos, d. h. einem umzäunten heiligen Raume. Das Temenos bildete eine Terrasse am Abhang einer schroff ansteigenden Felswand. An den übrigen drei Seiten war die Plattform von einer Mauer umgeben. Eine Nische in der felsigen Rückwand scheint die Stelle gewesen zu sein, an der sich die Statue ursprünglich befand. Die gefundenen Inschriften zeigen, dafs das Temenos den unterirdischen Gottheiten und insbesondere der Demeter und Persephone geweiht war. Leider ist eine zur Statue gehörige Inschrift nicht gefunden.

Indes kann kein Zweifel sein, dafs diese Göttin von weichem, mildem, mütterlichem Charakter nicht Persephone, sondern die Mutter Demeter selbst darstellt.



STATUE DER DEMETER VON KNIDOS

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Die mütterlichen Gottheiten wurden in der griechischen Kunst seit alter Zeit mit Vorliebe, ihrem ruhigen Wesen entsprechend, sitzend dargestellt. Auch die volle Bekleidung und die Verhüllung des Hinterhauptes, die wir an unserer Statue bemerken, sind Züge, die schon von alters her der mütterlichen Göttin eigneten. Demeter trägt hier einen feinen ionischen Linnenchiton, der nur unten über den Füfsen und am rechten Oberarm sichtbar wird; darüber hat sie den Mantel geschlungen, der von feinem Wollstoff zu denken ist. Der Mantel bedeckt den Hinterkopf und verhüllt in eng anschliefsenden Falten fast den ganzen Körper. Der Sitte nach ist er unter dem rechten Arme durchgezogen, so dafs dieser zur Bewegung frei bleibt. Das Ende des Mantels ist über die linke Schulter geworfen.

Leider fehlen die beiden Unterarme; ohne Zweifel haben die Hände etwas gehalten; doch fehlt jede Spur, um etwas Sicheres darüber zu sagen. Auch die Kniee und das ganze rechte Unterbein sind sehr beschädigt. Dagegen ist der Kopf bis auf die Nasenspitze vortrefflich erhalten. Er ist, wie die Abbildung deutlich erkennen läfst, mit dem Halse in den Torso eingelassen. Er besteht aus feinem weifsen parischen Marmor, dessen durchscheinendes Korn selbst in der Photographie kenntlich ist. Der Körper ist aus geringerem, etwas graubläulichem Marmor gearbeitet. Ein ähnliches Verfahren ward gerade in der guten Zeit griechischer Skulptur öfters angewendet. Wenn man nicht die ganze Statue aus dem teuern feinen Marmor machen konnte, so benutzte man ihn wenigstens für den Kopf und setzte diesen in das geringere Material ein. Freilich ging dies nur bei bekleideten Figuren gut an, wo das Gewand die Fuge verbergen half.

Das Gewand bricht in zahllosen Falten, die sich vielfach kreuzen und schneiden. Es ist dieser Gewandstil für die Kunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. recht charakteristisch. Der Künstler geht nicht aus auf wirkungsvolle, einfach grofse Formen, sondern sucht dem Reichtum der Natur durch Beobachtung der kleinen, einzelnen, zufälligen Erscheinungen nachzukommen.

Die Haare der Göttin sind, wie es der Mutter ziemt, schlicht und einfach angeordnet. Das weiche, volle Haar ist in der Mitte

gescheitelt und nach den Seiten gekämmt. Am Halse fallen lose natürliche Locken bis zur Brust herab.

Der Künstler hat sich — und dies ist das Bedeutendste an der Statue — in das Innere, die Seele der von ihm dargestellten Göttin selbst versetzt. Er hat sie nicht als unnahbares, fernes, von menschlichen Empfindungen unbewegtes Wesen geschildert. Er hat ihr Seele gegeben. Und dies ist wieder ein charakteristischer Zug für die Götterbildung im vierten Jahrhundert. Obwohl thronend, ist doch die Haltung der Göttin keine unbewegt feierliche. Der linke Fufs ist lebhaft zurückgezogen, und vor allem ist der Blick etwas nach der Seite und aufwärts gerichtet: diese Göttin blickt nicht majestätisch auf die nahenden Andächtigen, sie ist mit sich selbst, mit ihrer eigenen Stimmung beschäftigt. Insbesondere durch die Bildung des Auges, und dann auch die des Mundes, hat es der Künstler verstanden, ihrem Kopfe den Ausdruck einer gewissen wehmütigen Sehnsucht zu verleihen: es ist Demeter die Mutter, der die Tochter Persephone geraubt ward.

Um die Mitte des vierten Jahrhunderts wurden namentlich durch das Mausoleum zu Halikarnafs und den neuen Tempelbau zu Ephesos die ersten Künstler aus Athen nach der kleinasiatischen Küste gerufen. Auch in Knidos haben diese damals gearbeitet. Der Kunstcharakter der Demeter stimmt so sehr mit dem überein, was wir von Skopas' Kunst wissen, dafs wir sie, wenn nicht diesem Meister selbst, doch einem ihm nahe stehenden Genossen zuschreiben dürfen. A. F.

TAFEL 20.

RUHENDER ARES.

MARMOR. ROM, MUSEO BONCOMPAGNI.

Auf dem alten Marsfelde zu Rom zwischen den heutigen Palazzi Santa Croce und Campitelli ist die im ganzen gut erhaltene und richtig ergänzte[1]) Statue gefunden worden und bereits

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind am Ares im wesentlichen neu die rechte Hand, der Schwertgriff und der rechte Fufs, am Eros



STATUE DES RUHENDEN ARES

ROM, MUSEO BONCOMPAGNI

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

im siebzehnten Jahrhundert im Besitze der Familie Ludovisi nachweisbar; nach ihrem ehemaligen Aufbewahrungsorte in der Villa Ludovisi benannt, ist sie neben dem sogenannten Ares Borghese im Louvre zu Paris die berühmteste Darstellung des Kriegsgottes und gibt in guter römischer Nachbildung ein griechisches Originalwerk wieder, von dem mehrere Kopieen in Bruchstücken erhalten sind und das von einem Meister des vierten Jahrhunderts v. Chr. herrührt.

Die unten zum Teil wenig glücklich angebrachten Attribute, Schild, Helm, Beinschiene, sowie der Eros, welcher auf das in hellenistischer und insbesondere römischer Zeit betonte Verhältnis des Ares zu Aphrodite hindeutet, sind wahrscheinlich sämtlich Zuthaten des römischen Kopisten, da die genial entworfene, durch den wunderbaren Flufs der Linien und die rhythmische Bewegung der Glieder von allen Seiten gleichmäfsig wirksame Figur innerhalb ihrer geschlossenen Umrisse ohne diese Beifügungen um so einheitlicher und günstiger sich zeigt. Auch ohne das Schwert, das vermutlich auch im Originale von der linken Hand gehalten war, ist die körperliche Beschaffenheit ebenso wie das geistige Wesen des Kriegsgottes unübertrefflich klar zum Ausdruck gebracht. Auf einem Felsen sitzt Ares mit vorwärts gebeugtem Oberkörper in bequemer Haltung da, die Hände über das hoch emporgezogene linke Bein legend; durch die herabgefallene Chlamys tritt die durch athletische Übung errungene Elasticität und Gewandtheit des von dicker Fettmasse umspannten Körpers deutlich hervor, die breite Brust und die mächtigen Arme[1]) zeigen die gewaltige Kraft, die überaus langen und schlanken Beine die unübertroffene Schnelligkeit[2]) des Gottes. So ruft die Gestalt trotz der ruhigen Situation den Eindruck

---

der Kopf, der linke Arm mit dem Köcher, der rechte Vorderarm mit dem Bogen, der rechte Fufs. Die Ansatzspuren auf der linken Schulter des Ares und unterhalb derselben sicher zu erklären, ist bisher nicht gelungen. Die Höhe der sitzenden Figur beträgt 1,56 m.

[1]) ... ὑπ' Ἄρηος παλαμάων („von Ares' Armen") Homer, Ilias 3, 128.

[2]) ... Ἄρηα
ὠκύτατόν περ ἐόντα θεῶν, οἳ Ὄλυμπον ἔχουσιν.
(„... den Ares,
der doch an Schnelle besiegt die Unsterblichen auf dem Olympos.")
Homer, Odyssee 8, 330 f.

rastloser Thätigkeit hervor und läſst erwarten, daſs der Kriegsgott jeden Augenblick aufspringt, um im Kampfgetümmel als βροτολοιγός, θοῦρος Ἄρης („menschenverderbender, ungestümer Ares") zu wüten.

Diese aus dem Gesamtbilde gewonnene Vorstellung wird bestätigt und bekräftigt durch den Ausdruck des Kopfes, der, getrennt von der Statue betrachtet, immer neue Gedanken wachruft. Während wir bei dem Anblicke anderer thronender oder sitzender Gottheiten von einer gewissen frommen Scheu befangen werden, wird hier Auge und Gemüt von persönlichem Interesse für den Kriegsgott gefesselt, wenn wir die geistige Stimmung des jugendlichen, von üppigem Lockenhaare bedeckten Kopfes zu ergründen suchen. Fern von dem fröhlichen Kreise der olympischen Götter blickt Ares träumerisch sinnend vor sich hin, nicht ohne den Zug tiefer Melancholie und Unzufriedenheit mit seinem Dasein, im Inneren leidenschaftlich erregt und von Unruhe gepeinigt, ein stürmischer, unbändiger, streitbarer Charakter:

Aἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πολεμοί τε μάχαι τε.
μητρός τοι μένος ἐστὶν ἀάσχετον, οὐκ ἐπιεικτόν
Ἥρης [1]).

(„Immer hast du den Zank nur geliebt, und Kampf und Befehdung!
Gleich der Mutter an Trotz und unerträglichem Starrsinn,
Heren".)

Die aus der homerischen Poesie in plastischer Anschaulichkeit hervortretende Gestalt des Ares ist in der herrlichen Statue verkörpert. H. L. U.

TAFEL 21.

KOPF DES HERMES AUS DER GRUPPE DES HERMES UND DIONYSOSKNÄBLEINS.

VON PRAXITELES. ÜBERLEBENSGROSS. PARISCHER MARMOR. OLYMPIA.

Der bereits seit längerer Zeit erfolgte Nachweis mehrerer litterarisch überlieferter Werke des Praxiteles in römischen Kopieen

---

[1]) Homer, Ilias 5, 891 ff.

hat die Bedeutung des von alten Schriftstellern gepriesenen attischen Marmorbildners, sowie die Gröſse des Verlustes der Originale ahnen lassen. Um so berechtigter war die laute Freude der Kunstkenner, die sich rasch der ganzen gebildeten Welt mit-



geteilt hat, als am 8. Mai 1877 bei Gelegenheit der auf Kosten des Deutschen Reiches unternommenen Ausgrabungen der Festesstätte von Olympia die hier im Texte abgebildete, im ganzen sehr gut erhaltene[1]) Gruppe an das Tageslicht gekommen und

[1]) Die linke Hand hat einst das in vergoldeter Bronze gebildete Kerykeion, die hoch erhobene Rechte wahrscheinlich eine Traube gehalten.

würdig bekannt gemacht worden war. In der Cella des Heratempels der Altis wurde sie zwar ohne Künstler- und Weihinschrift gefunden, konnte aber auf Grund ihrer stilistischen Eigenart sogleich mit der von Pausanias[1]) als dort befindlich erwähnten Gruppe des Praxiteles identifiziert werden. Wahrscheinlich ist sie von einer anderen Stelle der Altis oder vielleicht auch aus einem anderen Orte erst später zu einer uns unbekannten Zeit in jenes Heiligtum versetzt worden, da die gemeinsam mit der Gruppe gefundene Basis einer bedeutend jüngeren Epoche als diese angehört und infolgedessen nicht die ursprüngliche ist. Der ehemalige Aufstellungsort des Meisterwerkes kann ebensowenig wie der Anlafs der Darbringung in Ermangelung litterarischer Nachrichten ermittelt werden. Dagegen bietet das Verständnis der Darstellung keinerlei Schwierigkeit: Der Götterbote Hermes ist von Zeus beauftragt worden, sein Brüderlein, den kleinen Dionysos, nach Nysa in Böotien zu den Nymphen als dessen künftigen Pflegerinnen und Erzieherinnen zu bringen, und hält auf der Wanderschaft dorthin Rast, indem er die Chlamys abgestreift hat und auf einem von dem Gewande gröfstenteils bedeckten Baumstamme den linken Ellenbogen aufstützt. Das Knäblein, das er auf dem Arme hält, lehnt sich mit der rechten Hand an die Schulter seines Beschützers und hat die linke nach einem von Hermes einst gehaltenen Gegenstand ausgestreckt; in demselben, der mit dem gröfsten Teile des rechten Armes verloren gegangen ist, vermutet man mit hoher Wahrscheinlichkeit eine für den künftigen Gott des Weines überaus passende Traube. Wie Hermes von den griechischen Dichtern als allzeit rüstiger, stets dienstbereiter und gewandter Götterbote[2]), als Vertreter jugendlicher Kraft[3]) und Schönheit[4]) gefeiert und im Kultdienste

---

[1]) Beschreibung Griechenlands 5, 17, 3.

[2]) θεῶν ταχὺς ἄγγελος („der schnelle Götterbote") (Hesiod, Werke und Tage 85) u. a. St. m. Das bei Homer übliche Beiwort διάκτορος („der Bestellende") kennzeichnet seine Tüchtigkeit in dieser Hinsicht am klarsten.

[3]) 'Εναγώνιος (wörtlich „zum Wettkampf gehörig") heifst Hermes als Gott der Wettkämpfe und der Palästra.

[4]) χάριν δ' ἐπέθηκε Κρονίων („Anmut aber hat Kronion hinzugefügt") liest man im Hymnos auf Hermes, homerische Hymnen 3, 575; ebenda Vers 127 führt der Gott den Beinamen χαρμόφρων („heiteren Sinnes").



KOPF DER STATUE DES PRAXITELISCHEN HERMES

OLYMPIA, MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

weit und breit verehrt worden ist, so bietet diese Statue eine plastische Verkörperung seines Wesens und seiner Wirksamkeit dar. Denn er tritt in derselben als kräftig gebaute, edle Jünglingsgestalt von heiterem, freundlichem Charakter entgegen. Doch weit mehr als das rhythmisch bewegte und harmonisch geschlossene Gesamtbild der Gruppe ist das tadellos erhaltene[1]) Haupt als schönster Teil des Bildwerkes in Abbildungen und insbesondere Abgüssen weit verbreitet und geschätzt. Sei es, dafs die technisch meisterhafte Behandlung des Marmors und die im ganzen sorgfältig durchgeführte Arbeit beobachtet wird, sei es, dafs man die Einfachheit und Erhabenheit der Auffassung und Darstellung ins Auge fafst, in gleichem Mafse mufs die Leistung des Praxiteles als Höhepunkt künstlerischen Schaffens gepriesen werden. Der Kopf ist leise gesenkt, das Auge ruht nicht unmittelbar auf dem Kinde, sondern richtet in scheinbarer Sorglosigkeit den Blick träumerisch sinnend in die Ferne. Betrachtet man die formale Bildung des Kopfes, so werden die klaren und bestimmten Umrisse des mächtig gewölbten Rundschädels und das nach unten sich stark verjüngende Gesicht als bezeichnende Eigentümlichkeiten praxitelischer Kunst[2]) hervortreten. Richtet man das Auge auf die Details, so wird das mit genialer Freiheit behandelte, in einzelne Locken sich teilende Haar[3]), das von den glatten Flächen des Gesichts wirkungsvoll sich abhebt, ebenso wie die von demselben scharf abgegrenzte, in ihrem Unterteil stark hervortretende Stirne, die in leichter Wellenlinie verlaufende Nase, die Modellierung der Wangen, der ernste und zugleich freundliche Zug um den kleinen, leise geöffneten Mund, endlich die Abrundung des Kinnes mit dem Grübchen auch im einzelnen das feine Formenverständnis des Künstlers auf das glänzendste offenbaren. Im Gesamtbilde des Hauptes aber ist es das durchgeistigte, von leiser seelischer Erregung belebte Antlitz, das den

[1]) Die auf der Abbildung sichtbaren dunkeln Flecken rühren von Kalksinter her, welcher sich unter der Erde an den Marmor angesetzt hat.

[2]) Zum Vergleiche sei auf den Kopf der Statue des lysippischen Apoxyomenos hingewiesen, die Taf. 28 dieser Handausgabe abgebildet ist.

[3]) Dasselbe war höchstwahrscheinlich einst mit einem aus Metall gebildeten Kranze geschmückt, wie aus den auch in der Abbildung deutlich erkennbaren Einarbeitungen im Marmor geschlossen werden darf.

Betrachter unwiderstehlich fesselt. Freilich wird gemäſs der künstlerischen Auffassung und Empfänglichkeit desselben der Eindruck in mancher Hinsicht ein verschiedener sein und darf hier durch allzustarke Betonung individueller Gefühle nicht gestört werden. Zweifellos aber wird jedermann beim Anblicke des vollendeten Marmorwerkes weniger in laute Begeisterung als in frohe, gehobene Feststimmung versetzt, die als edelste und erhabenste Wirkung der bildenden Kunst erachtet werden muſs.

H. L. U.

TAFEL 22.

MARMORKOPF DER APHRODITE.

NACH PRAXITELES. ETWAS ÜBERLEBENSGROSS. AUS TRALLES IN KARIEN. BERLIN, IM BESITZE DES HERRN VON KAUFMANN.

Im Altertum wurde als schönste Statue der Erde und berühmteste Schöpfung des attischen Marmorbildners Praxiteles die nackte, in das Bad steigende Aphrodite gepriesen, welche, aus leuchtendem parischem Marmor gebildet, an einer ihrer berühmtesten Kultstätten [1], zu Knidos [2] am Vorgebirge Kariens, in einem kleinen, am Meere gelegenen Tempel aufgestellt war [3]. Jene durch die alten Schriftsteller bezeugte Wertschätzung des Bildwerkes, das auf Grund der Darstellungen knidischer Münzen aus römischer Kaiserzeit schon lange in mehreren Kopieen nachgewiesen war, wird jetzt durch zahlreich erhaltene Wiederholungen auch monumental bestätigt. Bereits im Altertum wurde der Kopf als der künstlerisch vollendetste und

[1]) So ruft Horaz, carmina 1, 30, 1, Venus als ‚regina Cnidi‘ („Königin von Knidos“) an.

[2]) Den Reichtum der blühenden Seehandelsstadt an Marmorwerken berühmter attischer Meister des vierten Jahrhunderts v. Chr. bezeugt litterarisch Plinius der Ältere, naturalis historia 36, 22, monumental die dort gefundene Statue der Demeter, abgebildet in dieser Handausgabe Tafel 19.

[3]) Plinius der Ältere, naturalis historia 36, 20 f. (vgl. auch 34, 69). Pausanias, Beschreibung Griechenlands 1, 1, 3. Lucian, imagines 4. Pseudolucian, amores 13.





KOPF DER KNIDISCHEN APHRODITE

BERLIN, SAMMLUNG VON KAUFMANN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

edelste Teil der Statue insbesondere von dem feinfühlenden Kunstkenner Lucian[1]) verständnisvoll beurteilt und kann in der hier in Vorder- und Seitenansicht abgebildeten Kopie, die fast unversehrt erhalten ist und als tüchtige Arbeit eines griechischen Künstlers sich darstellt, gut gewürdigt werden. So ist sie geeignet, die im Altertum dem Originale gespendeten, uns fast überschwenglich erscheinenden Lobsprüche vollauf zu bestätigen, und läfst vor allem die der praxitelischen Kunst eigentümliche zarte Behandlung des harten und spröden Marmors auch in diesem Abglanze des Urbildes genügend erkennen.

Die Göttin der Liebe, deren Aussehen und Wesen insbesondere durch die seit der homerischen Poesie beliebten Beinamen „καλή, φιλομμειδής“ („schön, gerne lächelnd“) u. a. m. gekennzeichnet sind, ist in der Gestalt eines jugendlichen, blühenden Weibes verkörpert. Ihr Haupt, das auf dem in vollen Formen gebildeten Halse ruht, ist etwas zur Seite geneigt, der Blick der flachen, schmalen Augen träumerisch sinnend und sehnend in die Ferne auf ein unbestimmtes Ziel gerichtet. Das in vielen, gleichmäfsig verlaufenden Strähnen angeordnete Haar, welches durch ein doppeltes Band in drei Zonen sich sondert und Ohren, sowie Schläfe teilweise bedeckt, ist rückwärts in einem Schopfe zusammengehalten. Die einzelnen Teile des ovalförmigen Gesichtes hat Praxiteles mit feinstem Formenverständnis wiedergegeben: Die dreieckige Stirne, die zarten Umrisse der Brauen, die Abrundung des Kinns, die feine Modellierung der Wangenflächen und Nase, vor allem aber der zartgebildete, etwas geöffnete Mund, um den ein leises Lächeln spielt, sind eigentümliche Vorzüge seiner Kunst, die zwar auch bei anderen weiblichen, auf ihn oder seine Schule zurückgeführten Köpfen hervortreten, bei keinem aber in dieser harmonischen Vereinigung von Anmut und Würde wiederkehren. Während bei älteren Darstellungen der Aphrodite die stärkere Betonung reifer Weiblichkeit ins Auge fällt, erscheint hier der zarte Liebreiz eines jugendlichen, mädchenhaften Wesens hervorgehoben, der für die Kunst der Folgezeit bis in die Gegenwart trotz des späterhin vielfach hervortretenden Ausdrucks der Sinnlichkeit im wesentlichen mafs-

---

[1]) imagines 6; vgl. auch Pseudolucian, a. a. O. 13.

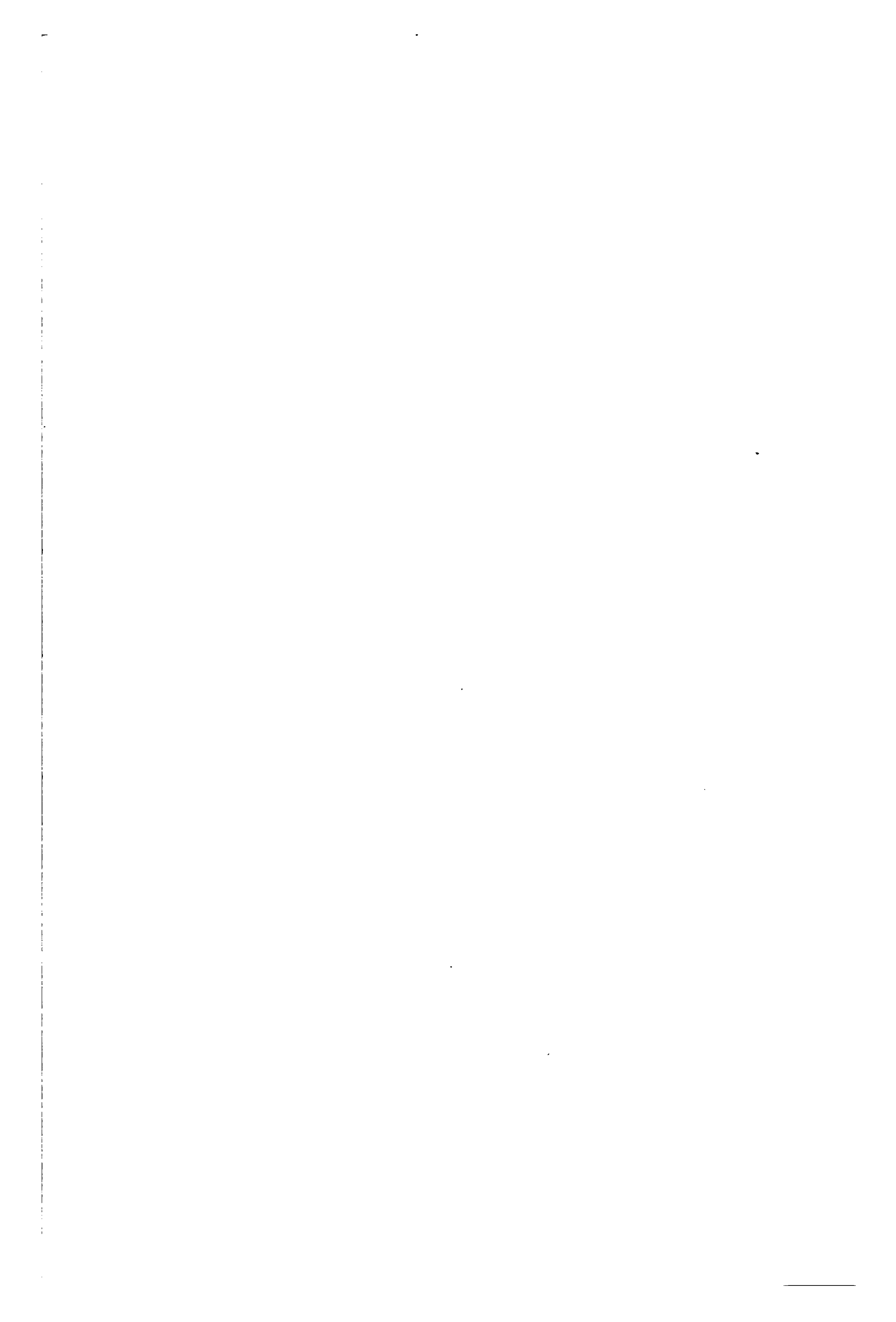
gebend geblieben ist. Er wird in seiner schlichten Einfachheit und göttlichen Erhabenheit, ebenso wie die kraftvolle und heitere Gestalt des Hermes, als höchster künstlerischer Ausdruck jugendlicher Schönheit auf jedes empfängliche Auge einen mächtigen Zauber ausüben, so oft es auf diesem Doppelbilde ruht, bei dessen Anblick man nur darüber Zweifel hegen kann, welcher von beiden Ansichten der Preis gebührt. H. L. U.

TAFEL 23.

MARMORBÜSTE AUS ELEUSIS.

IM CENTRALMUSEUM ZU ATHEN.

Dieser herrliche Jünglingskopf ist 1885 zu Eleusis in einem kleinen Heiligtume des Pluton gefunden worden, das sich vor einer ernsten, dunkeln Felshöhle nahe den Propyläen des grofsen eleusinischen Heiligtums befand. Zugleich waren hier Weihinschriften an ein nur als „der Gott“ und „die Göttin“ bezeichnetes altes chthonisches Götterpaar, sowie an Eubuleus gefunden worden. Dieser Eubuleus war eine selbständige Gestalt des eleusinischen Glaubens und nicht etwa mit einem anderen Gotte identisch. Sein Name, mag er den Wohlberater oder Wohlwollenden bedeuten, gehört zu jenen den unterirdischen Mächten aus Scheu und Furcht gegebenen Namen, in denen der Wunsch sich ausspricht, dafs der chthonische Dämon sich nur von seiner segenbringenden Natur zeigen möge. Im Kulte des Eubuleus zu Eleusis vergrub man ihm ein Schweinchen in die Erde. Daher machte ihn die Sage zum Schweinehirten, dessen Tiere beim Raube der Kora mit in der Erde verschwanden; und um ihn an die grofsen eleusinischen Göttinnen näher anzugliedern, machte ihn die dortige Sage zum Bruder des Triptolemos oder dem Sohne der Demeter; er ward somit jugendlich gedacht. In der That ist der jugendliche, lockige Eubuleus, zum Teil mit dem Schweinchen und dem Zweigbündel des mystischen Kultus in den Händen, in ver-





MARMORBÜSTE AUS ELEUSIS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

schiedenen, den eleusinischen Kultus angehenden Denkmälern nachzuweisen.

Die Fundumstände legen es somit sehr nahe, in dem hier abgebildeten Jünglingskopfe, der ohne Zweifel ein chthonisches Wesen darstellt, jenen Eubuleus zu erkennen. Die symmetrisch in die Stirne hereinfallenden Haare sind für die Unterweltsgottheiten charakteristisch. Den Kopf Triptolemos zu nennen, wie man auch gethan, hat jedenfalls viel weniger Wahrscheinlichkeit für sich. Ganz abzuweisen ist aber die zuerst und neuerdings wieder aufgetauchte Annahme, es sei ein Porträt, und gar eines der Alexanderepoche dargestellt.

Der Kopf mufs berühmt gewesen sein. Im eleusinischen Heiligtume selbst fanden sich zwei Repliken, die sich als geringere, spätere Wiederholungen kundgeben. Ferner aber wurde der Kopf auch von den Kopisten der römischen Zeit in Italien kopiert; wir besitzen noch solche Kopieen in italienischen Museen, die dort früher als Bildnisse Virgils galten.

Die wunderbar vollendete Ausführung des eleusinischen Kopfes, die in jedem Zuge die Meisterhand bekundet, läfst keinen Zweifel, dafs wir in ihm eben das berühmte Original selbst besitzen, das die späteren Kopisten wiederholten. Sein Künstler mufs ein namhafter gewesen sein, da das Werk sonst nicht kopiert worden wäre. Sein Stil weist es in den Praxitelischen Kreis; ja, die Technik der Ausführung von Haar und Fleisch hat nirgends eine nähere Parallele als im Hermes von Olympia (Tafel 21), der nach dem Zeugnisse des Pausanias von Praxiteles herrührte.

Nun wissen wir durch die Inschrift einer Herme in Rom, deren Kopf leider verloren ist, dafs die dortigen Kopisten den Kopf eines „Eubuleus des Praxiteles“ kopierten; die Inschrift der Herme, Εὐβουλεὺς Πραξιτέλους, ist ganz abgefafst wie die zweier anderen römischen Kopieen, Γανυμήδης Λεωχάρους und Ἡρακλῆς Εὐφράνορος. Der Eubuleus des Praxiteles mufste sich einst in Eleusis befinden, da wir sonst nichts von dem Kulte eines Eubuleus ohne Zusatznamen wissen. Der Künstler Praxiteles aber war natürlich der grofse, berühmte, nach dem die römischen Kopisten so unzählige Male arbeiteten, und nicht ein anderer obskurer Mann.

So drängt denn alles zu der Identifikation des eleusinischen Kopfes mit dem verlorenen, später kopierten Originale des Praxiteles. Was man dagegen vorzubringen gesucht hat, ist ohne Belang.

In wunderbar vollendeter Weise drückt der Kopf das Gemisch von milder, freundlicher Weichheit und trübem, düsterem Ernste aus, das eben den Unterweltsgott, den Eubuleus, charakterisiert. Auf der Brust ist ein Chiton angedeutet, wie ihn die chthonischen Götter in der Regel tragen.

Der Kopf gehörte nicht etwa zu einer Statue, auch safs er nicht auf einer Herme, und ebensowenig hat er die spätere, erst in Rom entstandene Form der eigentlichen hinten hohlen Büste. Er ist an der Brust durchgeschnitten wie die Büsten der früheren Renaissance. Auch die klassische griechische Kunst kannte diese Form. Der Kopf war wahrscheinlich einst in einer kleinen Ädikula auf einer Tischplatte aufgestellt, in welche er mit dem unteren Rande eingelassen war. Ein Relief aus Eleusis zeigt eine wahrscheinlich Eubuleus darstellende Büste eben in dieser Weise aufgestellt.

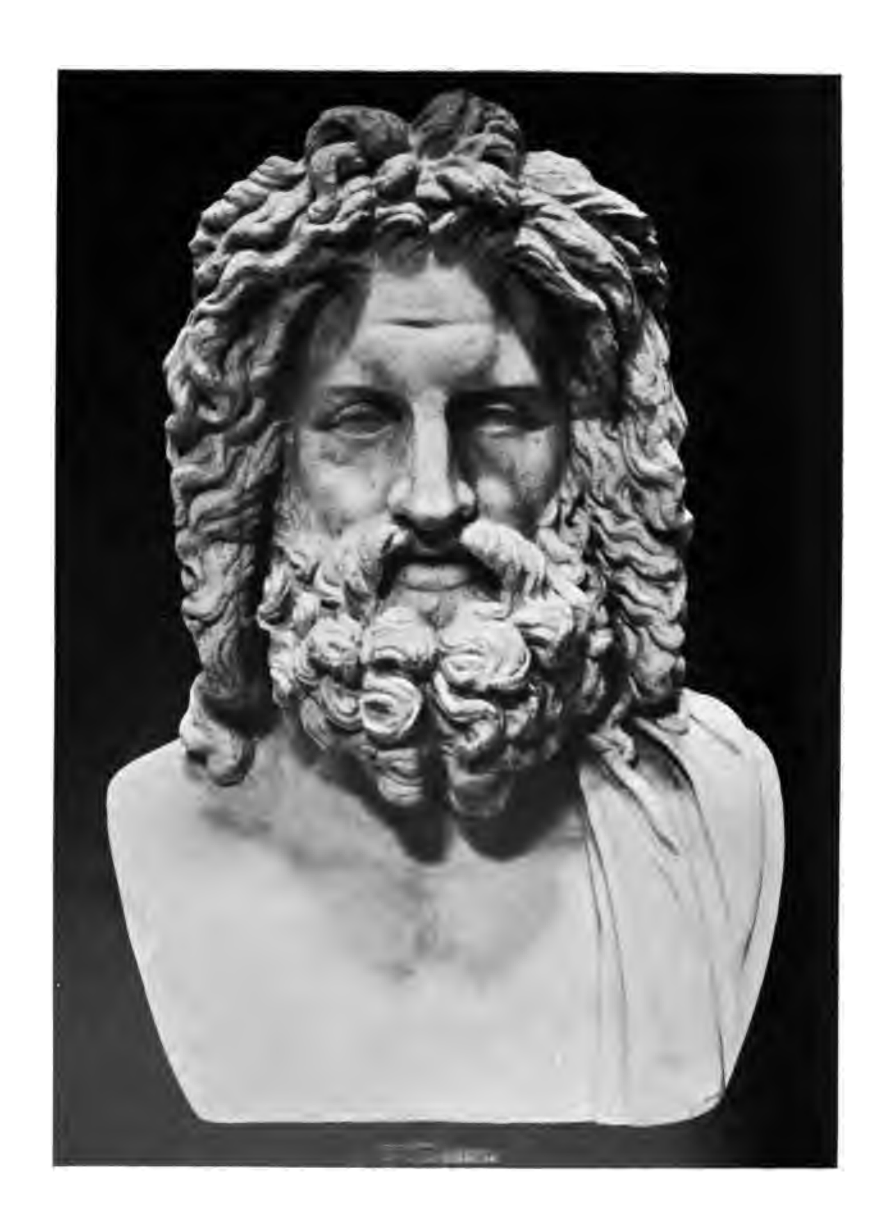
Trotz der Verstümmelung an Nase und Augenbrauen ist der Kopf, den wir sonach als den Eubuleus des Praxiteles bezeichnen dürfen, eines der herrlichsten Originalwerke, das wir aus der Antike noch besitzen. A. F.

TAFEL 24.

ZEUS VON OTRICOLI.

KOLOSSALBÜSTE VON MARMOR. ROM, VATIKANISCHES MUSEUM.

Dieses in den weitesten Kreisen der Gebildeten bekannte und durch Abgüsse vielfach verbreitete Kunstwerk ist in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Otricoli, dem alten Ocriculum, einer nordöstlich von Rom im ehemaligen Umbrien gelegenen Landstadt, bei den von Papst Pius VI. veranstalteten Grabungen zu Tage gekommen und gilt, in der Sala rotonda des vatikanischen Museums aufgestellt, mit Recht als eine Zierde



ZEUS VON OTRICOLI

ROM, VATICAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

des an auserlesenen Werken reichen Prachtraumes. Trotz völliger Erneuerung der Büste und der Rückseite darf die Erhaltung eine glückliche genannt werden, da das Gesicht, abgesehen von kleineren Ergänzungen, unversehrt ist. Früher fälschlich als Nachbildung des Kopfes von der phidiasischen Goldelfenbeinstatue im Zeustempel zu Olympia betrachtet, wird das Bildwerk heutzutage als eine gute römische Kopie nach dem Haupte des Marmorstandbildes eines unbekannten griechischen Meisters angesehen, welches gemäfs der kräftigen, realistischen Formengebung und der trotz der scheinbaren feierlichen Ruhe des Ganzen im einzelnen erregten Züge des Antlitzes kaum vor dem Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist und neuerdings nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Grund des Stiles und Gesichtsausdruckes mit praxitelischer Kunstrichtung in Verbindung gebracht worden ist. Jenes Marmorwerk mufs, als Kultbild in einem Tempel oder heiligen Bezirke der Gottheit geweiht, durch seine Kolossalität und die wahrhaft göttliche Erhabenheit des Hauptes im Gemüte des frommen Gläubigen tiefe religiöse Scheu mit zwingender Gewalt wachgerufen haben.

Gerade bei dem Anblicke dieser Büste gewinnt die Thatsache, Homer habe den Griechen ihren Olymp geschaffen, neue Bestätigung; denn das Bild des Zeus, das durch die schöpferische Gestaltungskraft der homerischen Poesie in die Religion und das Volksbewufstsein der Griechen und Römer übergegangen ist und noch heutzutage dem Leser der homerischen Gesänge deutlich vor Augen tritt, ist hinsichtlich der äufseren Form und des inneren geistigen Wesens in der Büste plastisch verkörpert, die zugleich eine ausgezeichnete Probe für die bewunderungswürdige Fähigkeit der griechischen Kunst ablegt, die Bedeutung einer Gottheit in ihrem vollen Umfange auch ohne Beifügung bezeichnender Attribute gerade in dem Haupte zum Ausdruck zu bringen.

Zeus ist in gereiftem, würdigem Mannesalter gedacht, von der Schwäche des Greises unberührt. Das mächtige, der Mähne des Löwen vergleichbare Haar, das wie ein dichter, wellenartig bewegter Kranz das Gesicht umrahmt und die Ohren bedeckt, sowie der herrliche Vollbart mit den rundlich gekräuselten Locken verleihen dem Antlitze den Ausdruck des Väterlichen,

Ehrwürdigen, erheben es aber durch die Grofsartigkeit der Erscheinung über das Menschliche hinaus. In dem durch die Fülle des Haares und Bartes fast etwas zu eng begrenzten Gesichte offenbaren die lange Querfurche und die darunter stark vorspringenden Knochen der mächtig emporragenden Stirne den Sitz des klaren Verstandes und energischen Willens, die schmalen, tiefliegenden Augen, über welchen in langgezogenem Bogen die Brauen sich wölben, zeigen den festen, ruhigen, sicheren Blick, sprechen aber zugleich in Verbindung mit dem geöffneten Munde und der herabhängenden Unterlippe eine gewisse Heiterkeit und Gutmütigkeit des Alters aus. Man erkennt in dem Bilde den Ζεὺς κύδιστος, μέγιστος („den erhabensten, gewaltigsten Zeus"), der durch die Bewegung des Kopfes und der Locken, durch das Zucken der Brauen den Olymp erschüttert, den μητίετα Ζεύς („Berater Zeus"), den πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε („Vater der Menschen und Götter"), von dem mit weiser Besonnenheit die Geschicke der Götter und Menschen geleitet werden, den Ζεὺς μειλίχιος („den milden Zeus"), der durch die leise Neigung des Hauptes dem in frommer Scheu nahenden Gläubigen Erfüllung seiner Bitten gewährt und Trost im Leide spendet. So sucht und findet man in den einzelnen Zügen des Antlitzes die Elemente, aus denen das Wesen des Allherrschers und Allvaters sich zusammensetzt; wenn man sich aber wieder zur Betrachtung des ganzen Bildes sammelt und erhebt, wird, je länger das Auge auf demselben ruht, der Eindruck erhabener, allumfassender Majestät vorherrschen. H. L. U.

TAFEL 25.

DER APOLL VOM BELVEDERE.

MARMORSTATUE IM VATIKAN.

Diese berühmte Statue wurde schon zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich in einer römischen Villa bei Grotta ferrata, in der Nähe von Rom, gefunden. Sie ward vom Papste Julius II., in dessen Besitze sie sich befand, zum Schmucke des von ihm erbauten Belvedere im vatikanischen Palaste ver-

wendet. Die Statue hat eine ungeheure Wirkung auf die Künstler und Gelehrten sowohl wie auf die Laien ausgeübt. Sie hat eine Menge von Erklärungen hervorgerufen, die zum Teil geistvoll, zum Teil verkehrt und nicht selten auch beides zusammen waren.

Der schlanke Götterjüngling Apollon ist im Begriffe, schwungvoll elastischen leichten Ganges an uns vorüberzuschreiten. Der Kopf ist nicht nach der Richtung des Schrittes, sondern nach der Seite gewendet. Der strahlende Blick ist weit in die Ferne gerichtet. Der Künstler will sagen: dieser Apollon hat nicht ein einziges beschränktes Ziel nur im Auge; er schaut nach links, er schaut nach rechts, er schaut allüberall hin; denn er ist der rettende, der helfende Gott, der abwehrt alles Unheil; er ist der Strahlende, der alles Finstere besiegt, der alles Böse, alles Kranke sühnt und heilt. Seine Namen sind Φοῖβος und Παιάν, βοηδρόμιος, ἀλεξίκακος, ἀποτρόπαιος, ἰατήρ, ἰατρὸς und ἀκέστωρ (der Hilfreiche, der Unheilabwehrer, der Heilende).

Die Waffe aber, mit der er fernhin trifft und immer siegt, ist sein Bogen; er ist der ἀργυρότοξος und κλυτότοξος, der ἑκαέργος und ἑκηβόλος (der mit dem silbernen Bogen, der Bogenberühmte, der Ferntreffer). Die linke Hand der Statue, die verloren und ergänzt ist, trug einst ohne Zweifel den Bogen; vielleicht zugleich einen Pfeil, den die Bogenschützen mit dem Mittelfinger der den Bogen haltenden Linken zu umfassen pflegten. Um die Brust läuft das Band des auf dem Rücken hängenden Köchers.

Die rechte Hand trug einen Lorbeerzweig mit daran befestigten geknoteten Binden (στέμματα). Das Ende dieses Attributes ist noch oben am Stamme (oberhalb des Kopfes der Schlange) erhalten. Das jetzt das obere Ende bildende Stück des Stammes ist zusammen mit dem ganzen rechten Unterarme und der rechten Hand modern ergänzt. Der Unterarm war ursprünglich etwas mehr gehoben und weiter vorbewegt. Die Verbindung mit dem Stamme war durch den in Marmor ausgeführten Lorbeerzweig mit den Binden hergestellt. Dies Attribut bezieht sich auf die reinigende, die heilende und sühnende Kraft des Gottes und kommt öfter in seiner Hand vor. Auch die Verbindung von Bogen in der Linken und Lorbeerzweig in der Rechten ist durch zahlreiche Apollodarstellungen zu belegen.

In neuerer Zeit war lange die Ansicht verbreitet, der Gott habe in der Linken die Ägis gehalten, die er im Kampfe den nach Delphi eingedrungenen Galliern entgegenhalte. Diese Hypothese gründete sich auf die Erklärung eines Attributrestes in der Linken einer Bronzereplik der Statue im Besitze des Grafen Stroganoff zu St. Petersburg. Allein diese Bronze ist nichts als eine moderne Fälschung; die auf sie gebauten, schon an sich äufserst unwahrscheinlichen Hypothesen fallen damit in sich zusammen. Aber auch alle anderen Erklärungen, welche dem Gotte und seinem Bogen ein bestimmtes Ziel vorschreiben, sind verfehlt.

Zu bemerken sind noch die äufserst zierlichen Sandalen, die für den durch sein Reich wandernden und überallhin Hilfe bringenden Gott charakteristisch sind. Auf der rechten Schulter ist eine Chlamys geknüpft, die über den linken Arm herabfällt. Man hat sich mit Recht gewundert, dafs die ruhig drapierten Falten dieses Gewandes ohne alle Rücksicht auf die rasche Bewegung der Figur gebildet sind. Indes diese Chlamys ist vielleicht nur eine Zuthat des Marmorkopisten. Eine solche Zuthat ist jedenfalls der stützende Baumstamm mit der Schlange. Das Original war höchstwahrscheinlich eine Erzstatue, die solcher Stütze nicht bedurfte. Auch das Gewand fungiert wesentlich als Stütze des linken Armes der Marmorkopie. Die Ausführung der Kopie fällt erst in das zweite Jahrhundert n. Chr.

Das Original aber war ein herrliches Werk der Blütezeit griechischer Skulptur. Es gehörte dem vierten Jahrhundert v. Chr. und zwar der zweiten Hälfte desselben an. Es gibt Gründe, die es wahrscheinlich machen, dafs es ein Werk des Leochares, eines jüngeren Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas, war.

Der schanke Körper und die schwungvolle Bewegung sind prächtig; allein das Schönste und Bedeutendste an dem Werke ist der Kopf. In ihm gewinnt die ganze Hoheit und Reinheit des apollinischen Wesens, in ihm auch die feurige Energie des strahlenden Gottes ihren vollendetsten Ausdruck. Dafs diesem männlichen Wesen aber weibliche Zartheit nicht ganz fehle, das deutet die von der Mädchentracht entlehnte üppige Haarfrisur an, indem die Fülle der Locken auf dem Kopfe in eine Schleife



DER APOLL VOM BELVEDERE

ROM, VATICAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

gebunden ist. In der Dichtung heifst der Gott ja auch ἀκερσεκόμης und ἀβροχαίτης (der mit ungeschorener Haarfülle).

Von dem Kopfe existiert noch eine zweite Kopie („Steinhäuserscher Kopf“ in Basel), die bei ihrem Bekanntwerden überschätzt wurde; denn sie ist im ganzen viel geringer und flüchtiger gearbeitet als der Kopf der Belvederischen Statue.

A. F.

TAFEL 26.

ARTEMIS VON VERSAILLES.

MARMORSTATUE. PARIS, LOUVRE.

Die weltberühmte, 2 m hohe Statue, deren Fundort nicht ermittelt ist, wurde bereits von König Franz I. aus Rom nach Frankreich gebracht und hat von dem Schlosse zu Versailles, wo sie später lange Zeit aufgestellt war, den mit ihr jetzt stets vereinigten Beinamen bekommen. Die Erhaltung ist nicht sehr glücklich, da, abgesehen von anderen für den ursprünglichen Zustand weniger wichtigen Ergänzungen, insbesondere fast der ganze linke Arm mit dem Reste des Bogens neu ist, jedoch scheint die Wiederherstellung im wesentlichen gesichert zu sein, da die Schufswaffe nicht wohl entbehrt werden kann.

Die Göttin ist auf der Jagd, begleitet von der ihr heiligen und mit ihr unzertrennlich verbundenen Hirschkuh, die man gemäfs litterarischer und monumentaler Überlieferung im Altertum oft mit einem Geweih geziert dargestellt hat. Die bequeme Kleidung entspricht ihrer Thätigkeit: Die kunstvoll gebildeten Sandalen schützen die Füfse vor Verletzungen durch den unebenen und rauhen Boden des Bergwaldes; der feingefaltete, hochgeschürzte, mit Überwurf versehene, an der Achsel offene Chiton, der nur bis zu den Knieen reicht, sowie Arme und Hals frei läfst, gestattet ungebundene Bewegung des Körpers, ebenso wie die aus etwas gröberem Stoffe gearbeitete Chlamys, um die Hüften und den Rücken, sowie die linke Schulter shawlartig geschlungen und vorn mit beiden Enden

eingeschlagen, im Laufe nicht belästigt und zugleich gegen Sturm gesichert ist.

Die kräftige, elastische, hochragende Gestalt, die durch die Verkleinerung des Oberkörpers und namentlich des Kopfes im Vergleich zu den Beinen noch mächtiger erscheint, eilt in schwebender, schwunghafter Bewegung vorüber, mit weit vorgesetztem linken und nachgezogenem rechten Fuſse. Da vernimmt sie ein fernes Geräusch, wirft rasch den Kopf zur Seite, späht in die Weite hinaus und holt den Pfeil aus dem Köcher, um das Wild zu erlegen. Denn nicht auf ein Ziel ist sie in ihrem Blicke beschränkt, überall hat sie ein wachsames Auge und Ohr, überallhin eilt sie:

Πάντη ἐπιστρέφεται, θηρῶν ὀλέκουσα γενέθλην [1]).

(„Wendet sich überallhin, die Geschlechter der Tiere vertilgend.")

Gerade in diesem Gegensatze des vorwärts stürmenden Körpers und des zur Seite geworfenen Hauptes ist der wunderbare Rhythmus der Bewegung, welcher die Gewandung in herrlichem Flusse der Falten sich anschlieſst, und damit ein hohes künstlerisches Verdienst der Statue begründet.

Das rasche, kräftige Wesen der wie eine Nymphe den Freuden der Jagd ergebenen Göttin, das aus den Gesängen des Homer dem Leser in klarer Deutlichkeit entgegentritt, hat in dem Bildwerke plastische Verkörperung gewonnen; denn die Verse

. . . Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς' ἐλάφοισιν [2])

(„. . . Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
über Taygetos Höhn und das Waldgebirg' Erymanthos
und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen")

erschlieſsen gleichsam erst das volle Verständnis der Statue und die Bezeichnungen ἀγροτέρη, ἰοχέαιρά, κελαδεινή, πότνια θηρῶν (wild, Pfeilschützin, tosend, Herrin des Wildes) finden in ihr monumentalen Ausdruck. Diese Vorstellung von Artemis, die

---

[1]) Hymnos auf Artemis, homerische Hymnen 27, 10.

[2]) Odyssee 6, 102 ff.



ARTEMIS VON VERSAILLES

PARIS, LOUVRE

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

in dem griechischen Volke geherrscht hat, ist auch bei den Römern verbreitet gewesen: Horaz dichtete von Diana:

(dicite virgines) . . .
vos laetam fluviis et nemorum coma,
quaecumque aut gelido prominet Algido,
nigris aut Erymanthi
silvis aut viridis Cragi [1]).

(Jungfrauen)
(„Ihr, lobpreist sie, die gern weilet in Strom und Hain,
der auf Algidus Schnee-Kuppe die Wipfel hebt,
dort auch, wo Erymanthus
dunkel raget und Cragus grünt.")

(Wilhelm Binder.)

Mit der lebhaft bewegten Gestalt stehen die Bildung des vom Winde gekräuselten Haares, das vorn von einem kammartig aufgesetzten Diadem gekrönt und rückwärts zu einem Knoten aufgebunden ist, und der erregte, kampfesmutige, siegesgewisse Ausdruck des Antlitzes mit dem geöffneten Munde und der aufgeworfenen Unterlippe in voller Übereinstimmung. Indes tritt in der Form des feinen Ovals des Gesichtes, den zarten Wangen, dem runden Kinne der mädchenhafte Charakter der jugendlichen Schwester des in Schönheit strahlenden Apollo klar hervor. Nur zufällig freilich ist die sehr nahe Verwandtschaft mit der gleichfalls weltberühmten Statue des Gottes im Belvedere des vatikanischen Museums, welche auf der Ähnlichkeit des Kunststiles, der Handlung und Bewegung beruht. Auch das Original der Artemis von Versailles, die eine mäfsig gute Kopie der römischen Kaiserzeit ist, war ein Meisterwerk aus der Blütezeit der griechischen Kunst und hat, wenn es aus Bronze gegossen war, der etwas störenden, zwischen der Hirschkuh und dem linken Beine der Göttin angebrachten Stütze nicht bedurft; aus kunsthistorischen Gründen kann es nicht früher als im vierten Jahrhundert entstanden sein, wegen der Trefflichkeit der Erfindung und des Stiles darf es wohl kaum später angesetzt werden. Wie Praxiteles für das auf felsiger Höhe emporragende Heiligtum zu Antikyra in Phokis ein auf römischen Kaisermünzen erhaltenes Kultbild der mit dem Köcher und vielleicht

[1]) Carmina 1, 21, 1 ff.

auch Bogen ausgerüsteten, dahinstürmenden Göttin, mit der Fackel in der rechten Hand und dem Hunde zur linken Seite, gearbeitet hat[1]), so war auch das Urbild der Artemis von Versailles, dessen Künstler unbekannt ist, einst in einem Tempel oder heiligen Bezirke der Gottheit geweiht. H. L. U.

TAFEL 27.

MELPOMENE.

MARMORSTATUE DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Die etwa lebensgroſse, gut erhaltene und richtig ergänzte[2]) Statue wurde gemeinsam mit sechs anderen Musen und einem leierspielenden Apollo 1774 unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli an der via Cassia gelegenen antiken Villa entdeckt und hat, von Papst Pius VI. für das vatikanische Museum angekauft, in dem nach den Musenstatuen benannten Prachtsaale Aufstellung gefunden. Daſs die Musen auch in unserem Cyklus in freier Natur und wahrscheinlich auf dem abgeschiedenen, wald- und schluchtenreichen Helikongebirge, wo sie einst in der Neunzahl, den Nymphen gleich, die Reigen aufführten[3]), gedacht sind, daran erinnert die Andeutung der Gegend durch die Felsen; indes nicht mehr zum Tanze sind die Schwestern vereinigt, sondern jede ist für sich mit der ihr zugewiesenen Bestimmung beschäftigt. So hat Melpomene, einst die Muse des Gesanges, vielleicht schon zur Zeit der Blüte des attischen Dramas die Tragödie vertreten und diese Rolle trotz einiger Schwankungen auch in späterer Zeit bis auf den heutigen Tag behauptet[4]). Die Darstellung derselben, wie sie in der hier

[1]) Pausanias, Beschreibung Griechenlands 10, 37, 1.

[2]) Abgesehen von unbedeutenderen Ergänzungen sind neu die rechte Hand mit dem obersten Teil der Maske, der linke Fuſs, der linke Vorderarm mit dem Schwerte; dieses ist durch eine in Stockholm befindliche Wiederholung der Statue gesichert.

[3]) Hesiod, Theogonie 1 ff.

[4]) Auf einem Wandgemälde aus Pompeji, jetzt im Louvre zu Paris, liest man die Inschrift Μελπομένη · Τραγωδίαν (ergänze ἔχει) („Melpomene; ihr



STATUE DER MELPOMENE

ROM, VATICAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

abgebildeten Statue vor Augen tritt, ist eine der bedeutendsten und eines von jenen Kunstwerken der Antike, die durch ihre Erhabenheit unmittelbar wirken, indes auch noch manche Schönheiten bergen, die dem Auge erst allmählich sich offenbaren.

Eine mächtige Gestalt in ihren starken Formen mit der Andeutung fast männlicher Kraft steht in Vorderansicht und nur etwas nach links seitwärts gerichtet in bequemer Haltung aufrecht da. Sie hat das linke Bein auf ein hohes Felsstück aufgesetzt, welche Stellung durch die ruhige Situation erklärt wird und zugleich den grofsartigen Eindruck der Gesamterscheinung erhöht; durch den Gegensatz der Haltung der Arme und Füfse ist sie in mäfsige Bewegung gesetzt. In der Tracht einer tragischen Schauspielerin ist sie völlig bekleidet mit dem aus schwerem Stoffe gearbeiteten, mit langen Ärmeln und Überschlag versehenen, schleppenden Chiton, der durch die hohe Gürtung mit breitem Rande die Vorstellung der Gröfse der Figur steigert und in einfachen, schweren, durch die Verschiedenheit der Körperbewegung teils geradlinigen, teils geschwungenen Linien sich bricht. Den Mantel hat sie in fast absichtlich unregelmäfsiger und nachlässiger Form um den rechten gesenkten Arm wulstartig gewunden, über den Rücken gezogen und in einem kleinen Reste über die linke Schulter gelegt. Dicke Schuhe bekleiden anstatt des üblichen Kothurns die Füfse. Durch die mit der rechten Hand gehaltene, in typischer Form gleichfalls der tragischen Bühne entnommene Maske des durch das onkosartig über den Kopf gezogene Löwenfell kenntlichen Herakles, des Vertreters der Heroen der Tragödie, dessen Sagen besonders häufig gerade in späterer Zeit im Drama behandelt wurden, durch das mit der linken Hand gefafste Schwert, durch welches die Verwicklung der Handlung blutige Lösung fand, endlich durch den Schmuck des Haares, das Laub und die Frucht des Weingottes Dionysos, zu dessen Ehren die attischen Festspiele gegründet und gefeiert wurden, wird ebenso wie durch die Kleidung die Muse der Tragödie in

---

Gebiet ist die Tragödie") u. a. m. Bei Horaz, Oden 1, 24 aber ist Melpomene die Muse der klagenden Gesänge überhaupt.

ihrer äufseren Erscheinung[1]) völlig klar gekennzeichnet. Doch der Eindruck männlicher Kraft und feierlicher Erhabenheit, strenger und vornehmer Schönheit wird vollendet durch die Bildung des Kopfes, dessen Aussehen durch die schwere, in den Nacken frei herabfallende und die Stirne teilweise bedeckende Lockenfülle noch ehrwürdiger erscheint. Der leise geöffnete Mund mit dem eigentümlich herben Zuge um die Lippen, der abwärts gerichtete feste Blick der schmalen, flachen, hochumränderten Augen verleihen dem Gesichte den Ausdruck ernsten Sinnens, einer in sich gesammelten und geschlossenen Stimmung, nicht lauter Klage und mafslosen Jammers. Zugleich entbehrt das längliche, nach unten sich zuspitzende Antlitz in seinen feinen und zarten Formen nicht völlig des Reizes jugendlicher Weiblichkeit, ohne den ernsten Charakter des Ganzen zu stören. So versetzt der Künstler in Verbindung mit der majestätischen Gesamterscheinung auch durch den Ausdruck des Gesichtes den Betrachter in die Stimmung, die ihn bei der Lektüre der Tragödien noch heute erfafst und des Besuchers des antiken Theaters in erhöhtem Mafse sich bemächtigt haben mufs. Denn er hat den kraftvollen, ernsten, ergreifenden Gehalt der antiken Tragödie in ihrer äufseren Darstellung und ihrem inneren Wesen durch das eine edle Bildwerk ohne allzu starken Aufwand äufserer Mittel mit voller Klarheit und Individualität zum Ausdruck gebracht und dadurch das höchste künstlerische Ziel der schwierigen Aufgabe einer Verkörperung der Tragödie erreicht.

Der Schöpfer des Originals jenes Cyklus der neun Musen, von denen sieben in guten römischen Kopieen erhalten sind, ist erst kürzlich nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermutet worden. Genaue Vergleichung des Kunstcharakters der Statuen, insbesondere des Stils und Ausdrucks der in wechselvollen, charakteristischen Formen gebildeten Köpfe hat auf Praxiteles geführt.

---

[1]) Vgl. aus der Litteratur Ovid, amores 3, 1, 11 ff.
venit et ingenti violenta Tragoedia passu
fronte comae torva, pella iacebat humi.
(„Auch die Tragödie kam, mit mächtigen Schritten, gewaltig,
wild in der Stirne das Haar, schleppend das lange Gewand.“)
(Oelschläger.)

Dieser hat für die am Fufse des Helikon gelegene böotische Stadt Thespiä, wo die Göttinnen gleichfalls besondere Verehrung genossen, eine Erzgruppe der Musen gearbeitet, die, nach dem Standorte Thespiades genannt, von Konsul Mummius nach Rom gebracht und bald darauf von Konsul L. Licinius Lukullus nach seinen siegreichen Kämpfen in Spanien an dem von ihm aus der Kriegsbeute erbauten Tempel der Felicitas beim Velabrum geweiht worden sind[1]. Von diesen vermutlich hat der Besitzer jener römischen Villa bei Tivoli Marmorkopieen sich fertigen lassen, die wir als wertvolle Nachbildungen praxitelischer Kunst zum gröfsten Teile noch heute würdigen können.

H. L. U.

[1]) Cicero in Verrem 4, 2, 4. Plinius der Ältere, naturalis historia 34, 69 (vgl. auch 36, 39), Strabo, Geographie 8, p. 381. Cassius Dio, römische Geschichte fragm. 75 Melber.

V. GRIECHISCHE ATHLETENSTATUEN.

In Griechenland bestand eine sehr alte Sitte, das Bildnis der Sieger in den Wettkämpfen dem Gotte, zu dessen Ehren die Festspiele veranstaltet wurden, zu weihen. Denn an vielen Orten, so in Olympia, sind Statuetten aus Thon oder Bronze von teilweise primitivster Kunstübung gefunden worden, welche die Wettkämpfer in mannigfacher Art und Situation, als Reiter, Krieger, Wagenlenker u. s. w. darzustellen versuchen. In Übereinstimmung mit der mächtig vorwärts schreitenden Entwicklung der statuarischen Kunst wurde es gemäſs litterarischer und inschriftlicher Überlieferung seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert ein häufig geübter Gebrauch, zur dauernden Ehrung des Siegers und bleibenden Erinnerung an den errungenen Erfolg fast ausschlieſslich aus Bronze gefertigte und etwa in Lebensgröſse gebildete Statuen in der Regel an der Festesstätte selbst, aber manchmal auch in der Palästra oder an einem öffentlichen Platze seiner Heimat aufstellen zu lassen, sei es, daſs die privaten Mittel des Siegers dies zulieſsen, sei es, daſs die Freigebigkeit von Verwandten oder des heimatlichen Staats die erforderlichen Kosten spendete. So werden an den berühmten Stätten der Festspiele allmählich zahlreiche Bildnisse errichtet worden sein, die im Altertum bei dem Besucher in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit einen überwältigenden Gesamteindruck bewirkt haben müssen. Für Delphi dürfen wir dies aus litterarischen Nachrichten erschlieſsen und haben bereits durch die zur Zeit von der französischen Regierung dort veranstalteten Ausgrabungen teilweise Bestätigung gewonnen. Über Olympia waren wir durch den Perigeten Pausanias schon vor der auf Kosten

des Deutschen Reichs unternommenen Aufdeckung der Altis näher unterrichtet; zahlreiche bei dieser Gelegenheit zu Tage gekommene Basen jener Bronzewerke, auf denen in gebundener oder ungebundener Rede Name und Heimat des Siegers, die Art des Sieges, häufig auch seine früheren athletischen Erfolge inschriftlich verzeichnet sind, geben jetzt einen monumentalen Beleg. Die Statuen selbst freilich waren schon im Altertum fast alle geraubt oder zerstört worden, und nur ganz geringe Reste sind in Olympia wiedergefunden; auch sonst sind Originale griechischer Athletenstatuen nur vereinzelt erhalten, während vortreffliche Bronzestatuetten dieser Gattung in verhältnismäfsig gröfserer Anzahl vorkommen. Für den unersetzlichen Verlust der Urbilder bieten zahlreiche Kopieen fast ausschliefslich aus Marmor einigermafsen Ersatz, die auf Bestellung römischer Kunstliebhaber zur Ausschmückung der Paläste und Villen, der öffentlichen Plätze und Gebäude, wie der Thermen, gefertigt worden sind. Viele archaische Meister, in der Blütezeit griechischer Kunst die bedeutendsten Erzgiefser insbesondere des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. haben Siegerstatuen gearbeitet, deren Nachbildungen aus der Menge der erhaltenen römischen Kopieen wieder aufzufinden der archäologischen Forschung teilweise bereits geglückt ist und noch gegenwärtig eine ihrer hervorragendsten Aufgaben bildet. Dadurch sind wir in den Stand gesetzt, die künstlerische Richtung führender Meister und ihrer Schule zu würdigen: Dem Argiver Polyklet war die formale Bildung ruhig stehender Gestalten nach mathematisch genau festgesetztem Proportionssystem höchstes Ziel (siehe die Textabbildung des Diadumenos Seite 86), der Athener Myron gilt als Meister in der Wiedergabe lebensvoll bewegter und geistig belebter Figuren, der Sikyonier Lysipp hat im Gegensatz zu der weitverzweigten und weithin wirksamen polykletischen Schule ein neues Proportionssystem des menschlichen Körpers zur Anwendung gebracht und als Gründer der naturalistischen Richtung für die Folgezeit grofse Bedeutung gewonnen (siehe den „Apoxyomenos“ Tafel 28).

In völliger Nacktheit dargestellt, geben die gymnastisch durchgebildeten Körper der schlanken Knaben und Jünglinge, der kräftigen Männer, die nicht getreu nach dem Leben als Porträts wiedergegeben, sondern zu dem erhabensten Ideal von Stärke

und Schönheit umgestaltet und erhöht sind, in dieser Form das beste Zeugnis für die veredelnde Wirkung der mafsvoll betriebenen Athletik ab. In der Menge der erhaltenen Typen lassen sich ungezwungen zwei Hauptgruppen unterscheiden: Der Athlet ist entweder in einem Kampfschema oder in ruhiger Stellung vor oder nach dem Kampfe dargestellt. Für erstere genügt es, an den rhythmisch vollendeten Diskobol nach Myron, die beiden in spannendster Situation sich gegenüberstehenden jugendlichen Ringer aus Bronze in Neapel zu erinnern, die in gebückter Haltung und mit vorgestreckten Händen den günstigen Augenblick zum Erfassen des Gegners erlauern (lysippische Kunstrichtung), endlich auf die kunstreich verschlungene Ringergruppe zu Florenz, eine Kopie nach einem Originale etwa der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr., hinzuweisen, um die wechselvollen Motive der Situation, die glückliche Wahl des bezeichnenden Moments, die meisterhafte Rhythmik der Bewegung, die grofse Anschaulichkeit und Lebenswahrheit würdigen zu können. Häufiger vertreten und reicher an Motiven ist die letztere Gruppe: Der Sieger träufelt sich vor dem Kampfe aus dem Salbfläschchen Öl auf den Körper, um die Glieder für den Ringkampf geschmeidiger zu machen (sogenannter „Salber“ zu München nach einem attischen Werke des fünften Jahrhunderts v. Chr.); nach errungenem Erfolge legt ein anderer die Siegesbinde um das Haupt („Diadumenos“ nach Polyklet, vgl. die Textabbildung Seite 86) oder schabt sich das Öl und den Schmutz vom Körper („Apoxyomenos“ nach Lysipp Tafel 28). In diesen Bildungen ist es die ruhige Stellung und Geschlossenheit der Figuren, das bescheidene, zurückhaltende Auftreten, der ernste und sinnende Ausdruck des Antlitzes, die den Betrachter vom künstlerischen Standpunkte aus befriedigen und zugleich sympathisch berühren. Erst etwa vom Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts an, wohl teilweise unter dem Einflusse lysippischer Kunstrichtung und Schule wird die Persönlichkeit des Siegers in der Körper- und Gesichtsbildung stärker betont, und genaue Wiedergabe der Natur in wachsendem Mafse erstrebt. Ein in Olympia zu Tage gekommener Bronzekopf ist eine treffliche Probe dieser neuen realistischen Richtung. Indes als die bedeutendste und ausgeprägteste Schöpfung derselben wird mit Recht die im Thermenmuseum zu Rom auf-

bewahrte Bronzestatue eines Faustkämpfers, ein aus einem Lande griechischer Kultur entführtes Original vielleicht noch des dritten vorchristlichen Jahrhunderts (siehe die Textabbildung Seite 89), bezeichnet. Auf einem Felsen ruht nach errungenem Siege ein bärtiger, überaus kräftig gebildeter Faustkämpfer, dessen Vorderarme und gröfster Teil der Hände mit dem Schlagriemenzeug umwickelt sind, und blickt mit stolzer, höhnischer Miene nach aufwärts. Sein zerstofsenes Gesicht zeigt ebenso wie die breitgedrückten Ohren und die plattgeschlagene Nase die deutlichsten Spuren des eben bestandenen Kampfes. Nur durch die künstlerisch hervorragende Ausführung und die packende Wirkung der Darstellung kann der abstofsende Eindruck, den man beim Anblicke dieses rohen, berufsmäfsigen Athleten erhält, gemildert werden. Das empfängliche und empfindsame Auge wird sich bald wieder jenen Kopieen der Meisterwerke des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr., dem Diadumenos, Apoxyomenos u. a. m. zuwenden, in denen die griechische Athletik in ihrer edelsten Form verkörpert ist. H. L. U.

TAFEL 28.

APOXYOMENOS.

MARMORSTATUE NACH LYSIPP IM BRACCIO NUOVO DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Wohl selten hat die Entdeckung der römischen Kopie eines griechischen Meisterwerkes in der antiken Kunstgeschichte eine solche Wichtigkeit erlangt, als die 1849 in Trastevere zu Rom unter den Trümmern eines antiken Privathauses ans Tageslicht gekommene Nachbildung des bei Plinius dem Älteren [1]) unter dem griechischen Namen des Apoxyomenos erwähnten und unter dieser Bezeichnung bekannten Werkes des sikyonischen Erzgiefsers Lysipp. Vortrefflich erhalten [2]), konnte

---

[1]) Naturalis historia 34, 62; der lateinische Name „destringens se" ist ebenfalls von Plinius a. a. O. beigefügt.

[2]) Abgesehen von unbedeutenden Ergänzungen sind nur die Finger der rechten Hand mit dem fälschlich beigefügten Würfel erneuert.

die Statue auf diesen Meister auf Grund der Nachrichten [1]) über das von ihm angewendete Proportionssystem des menschlichen



Diadumenos[2]) nach Polyklet. Marmorstatue aus Delos. Athen, Centralmuseum.

Körpers mit gröfster Wahrscheinlichkeit sogleich nach dem Funde zurückgeführt werden und bildet seitdem einen festen

[1]) Bei Plinius dem Älteren, naturalis historia 34, 65.

[2]) Das Motiv der Statue ist trotz der fehlenden Hände erkennbar: Der Sieger fafst die Enden der Binde, um den am Hinterkopfe geschlungenen Knoten fest zusammenzuziehen. — Die in der Marmorkopie am rechten Beine angebrachte Stütze hat im Bronzeoriginale gefehlt.

Ausgangspunkt für die Zuweisung anderer Werke in die lysippische Schule und Zeit. Das verlorene Bronzeoriginal, dessen ursprüngliche Bestimmung und Aufstellungsort in einem Lande griechischer Kultur uns litterarisch nicht überliefert sind, wird das Bildnis eines Wettkämpfers gewesen sein, der bei einem Festspiele im Ringkampfe oder Pankration den Sieg errungen hatte und zu dessen Ehrung die Statue an der Festesstätte selbst, vielleicht auch etwa im Gymnasium oder auf einem öffentlichen Platze seiner Heimat geweiht war. Von Agrippa [1]) nach Rom übergeführt und der Darstellung entsprechend vor den von ihm erbauten, an das Pantheon sich anschliefsenden Thermen im Campus Martius aufgestellt, ist es dort allgemein bekannt und geschätzt worden; darum wurde es, als es Tiberius in die Gemächer seines Palastes entführt hatte, vom Volke bei Gelegenheit einer Theatervorstellung in echt südländischer Weise stürmisch zurückgefordert, so dafs es der Kaiser an dem bezeichneten Platze wieder aufstellen liefs [2]).

Etwas über die Lebensgröfse gebildet, steht in völliger Nacktheit ein jugendlicher, kräftig gebauter Athlet vor uns, der nach dem Kampfe das Öl [3]) und den Schmutz von dem linken Arme mit dem festgehaltenen Schabeisen [4]) entfernt. Dies alltägliche, der Palästra entlehnte Motiv, das von bedeutenden Meistern, wie von Polyklet [5]), zur Darstellung gebracht wurde, hat Lysipp mit unerreichter Kunst wiedergegeben. Die hoch-

---

[1]) Hingewiesen sei auf sein Porträt, abgebildet in dieser Handausgabe Taf. 49.

[2]) Vgl. Plinius a. a. O. 34, 62.

[3]) Über die Sitte der Griechen, in der Palästra vor dem Ringkampfe den Körper mit Öl und Staub zu bestreichen, genügt es, auf die anschauliche und belehrende Darstellung bei Lucian, Anacharsis sive de exercitationibus 28 f. zu verweisen.

[4]) Dasselbe ist in der Abbildung nur teilweise und ganz undeutlich zu erkennen; es ist ein mit einem Griffe versehenes Gerät, das sichelförmig gebogen und an der Innenseite zum Zwecke der Aufnahme des Öles und Schmutzes ausgehöhlt ist. Der griechische Name ist στλεγγίς, aber auch ξυστρίς und ξύστρα. Von dem gleichen Stamme ist das Verbum ἀποξύειν („abschaben") und die in die lateinische Sprache übergegangene statt „destringens se" gebrauchte Partizipialform „ἀποξυόμενος" („der sich Abschabende") gebildet.

[5]) Plinius a. a. O. 34, 55.

aufgewachsene, elastische Gestalt mit überaus grofsem Unterkörper, breiter Brust, hohem Halse und auffallend kleinem Kopfe[1]) steht mit ziemlich weit auseinandergesetzten Füfsen in scheinbarer Ruhe da, ruft aber infolge der Stellung der Beine und Arme die Vorstellung lebhafter Bewegung, eines Hin- und Herwiegens des ganzen Körpers hervor. Beim Anblicke derselben zweifelt man, ob die Geschmeidigkeit der Glieder, die feine Modellierung des Nackten, der reiche Wechsel des Muskelspiels oder die schlanke Proportionalität, die geschlossenen Umrisse[2]), die Rhythmik der Bewegung gröfsere Bewunderung verdienen. Diese Vorzüge, die vor der Marmorstatue selbst oder deren Abgusse bei wechselndem Standpunkte erst in ihrem ganzen Umfange gewürdigt werden können, haben seit der Auffindung die stets wachsende Anerkennung der Kunstverständigen erlangt und sind für den ausübenden Künstler eine nie versiegende Quelle der Belehrung geblieben.

Über der Bewunderung des rhythmisch und harmonisch vollendeten Gesamtbildes wird allzuleicht die Betrachtung und Würdigung des Hauptes vernachlässigt, durch dessen Bildung der Meister eine neue Probe seines Könnens abgelegt und seine individuelle, Naturwahrheit und Realismus erstrebende Eigenart zum Ausdruck gebracht hat. Von der wirr durcheinander geworfenen Haarmasse bedeckt, ist der Kopf, in dem die Porträtzüge des Dargestellten im Gegensatze zu älteren Athletenbildern hervorgehoben sind, zum Zeichen der Ruhe nach bestandenem Kampfe leise nach abwärts gesenkt. Das Gesicht zeigt ein breites Oval, der untere Teil der Stirne tritt in naturalistischer Weise stark hervor. In dem sinnenden, fast melancholischen Antlitze, sowie dem geöffneten Munde ist eine gewisse innere Erregung veranschaulicht, wie sie im Ausdrucke anderer, auf die lysippische Schule und Zeit zurückgeführter Köpfe wiederkehrt und

---

[1]) Vgl. die bereits angeführte Stelle des Plinius 34, 65.

[2]) Da die in der römischen Marmorkopie ursprünglich angebrachten und teilweise noch erhaltenen Stützen, welche zur Entlastung der vorgestreckten Arme aus statischem Grunde notwendig waren, ebenso wie der an der Rückseite des linken Beines befindliche Baumstamm in dem Bronzeoriginale gefehlt haben, war die Wirkung des Rundwerkes eine noch viel einheitlichere.



DER APOXYOMENOS DES LYSIPPOS

ROM, VATICAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

bei einem Athleten nach den Aufregungen des Wettkampfes wohlbegründet ist. So wird durch die Physiognomie des Antlitzes das Interesse des Betrachters aufs neue angeregt, das Verdienst des ganzen Werkes aber gesteigert, das auch abgesehen von der hohen künstlerischen Vollendung als Musterbild eines von Jugend auf durch methodische Übung gekräftigten und gestählten Körpers für die weitesten Kreise des Volkes unschätzbare Bedeutung gewinnt. H. L. U.



Bronzestatue eines Faustkämpfers. Rom, Thermenmuseum.

VI. GRABMÄLER.

Neben den Heiligtümern der Gottheiten waren es die der Verstorbenen, d. h. waren es die Gräber, welche in der klassischen Zeit die plastische Kunst fast ausschliefslich beschäftigten. Wir besitzen noch aus fast allen Perioden der antiken Kultur, von den ältesten Zeiten bis in die spätesten, plastisch verzierte Grabmäler.

Es lassen sich unter ihnen drei Reihen unterscheiden, die freilich vielfach ineinander übergehen und miteinander verbunden sind. Die eine geht aus von dem durch den Tod erhöhten Zustande des Verstorbenen, der den Überlebenden als höheres Wesen des Jenseits erscheint, dem Verehrung gebührt. Die andere und wichtigste Reihe will nur die Erinnerung festhalten an den Verstorbenen, dessen Bild in irgend einer mehr oder weniger charakteristischen Weise wiedergegeben wird. Die klassische Kunst begnügte sich dabei immer mit allgemeinen Umrissen und betonte das allgemein Menschliche gegenüber dem Individuellen. Immer giebt sie den Menschen in einem sein allgemeines Wesen charakterisierenden Zustandsbild, niemals in irgend einem einzelnen, vom Zufall bedingten Momente des Lebens. Selbst individuelle, porträtmäfsige Gesichtszüge der Personen werden erst in der späteren Zeit, etwa von der Alexanderepoche an, gewöhnlicher. — Die dritte Reihe der Grabmäler ist diejenige, welche nicht das Bild des Verstorbenen, sondern allerlei Bildwerk als Schmuck enthält; doch kann diese Gattung auch mit einer der vorigen verbunden sein. Der Schmuck wird zumeist aus dem Kreise der Heroensage gewählt; die Beziehungen zu dem Verstorbenen sind, wenn sie vorkommen, immer ganz allgemeine; sie deuten auf die Lieblingsbeschäftigung

des Toten, wie Jagd und Krieg, oder auf den Todesfall im allgemeinen, wie Klagefrauen, Leichenzug, Leichenspiele u. dgl. Individuelle Darstellungen aus der persönlichen Lebensgeschichte des Verstorbenen werden niemals zum Grabesschmucke gewählt.

Die Formen der künstlerisch geschmückten Gräber der Alten sind überaus verschiedene gewesen. Man mufs das eigentliche Grabmal, das über dem Grabe sich erhebt, unterscheiden von dem Grabe als Behälter des Verstorbenen. Unsere Tafeln geben Proben von beiden.

Künstlerisch reich verzierte Särge kennen wir schon aus dem sechsten Jahrhundert, aus der ionischen Stadt Klazomenae; sie sind mit Tieren und allerlei Kampfesbildern geschmückt. Aus der besten Zeit des freien Stiles besitzen wir nur geringe Reste von Holzsarkophagen, die dekorativ oder mit Bildwerk aus der Heldensage, wie dem Tode der Niobiden, geschmückt waren. Äufserst selten sind die Marmorsärge in dieser Epoche; doch ist ein vorzügliches Stück des vierten Jahrhunderts mit Amazonenkämpfen, und sind vor allem die herrlichen Sarkophage von Sidon erhalten, deren gröfster und vorzüglichster Tafel 31 und 32 abgebildet ist. Überaus gewöhnlich wird die Sitte der reliefgeschmückten Marmorsärge in der römischen Kaiserzeit, aus der sie in Menge erhalten sind. Sie tragen zumeist mythologische Darstellungen; die Bilder aus dem Menschenleben haben immer allgemeinen Charakter. — Aufser den Särgen wurden auch die Aschenurnen zuweilen mit Bildwerk geziert; es geschah dies indes in Griechenland nur vereinzelt, sehr häufig aber in Etrurien und Rom.

Die einfachste Gattung der eigentlichen Grabmäler über dem Grabe ist die der Stele, der in die Erde gerammten Steinplatte, die schon in der alten mykenischen Epoche mit Relief geschmückt zu werden pflegte. Im sechsten Jahrhundert war die schmale, hohe Stele, welche nur die aufrechte Figur des Verstorbenen in Lebensgröfse enthielt, zumeist beliebt; Frauen wurden oft sitzend dargestellt. Nur durch die Figur einer Dienerin erweitert, zeigt diesen Typus die noch aus dem fünften Jahrhundert stammende schöne Stele der Hegeso Tafel 30. Von den im vierten Jahrhundert in Athen beliebten Familienbildern giebt Tafel 29 ein gutes Beispiel. Der giebel-

förmige Abschlufs, den diese Grabmäler haben, geht indes schon über den Typus der eigentlichen Stele hinaus und berührt sich mit einem anderen, der ein mehr oder weniger ädicula- oder tempelförmiges Mal über dem Grabe zeigt. Reiche, prunkvolle Grabmäler, wie sie namentlich in Kleinasien entstanden, haben geradezu die Tempelform gewählt. Eine andere Reihe von Grabmälern geht dagegen von der Idee eines Altares aus, der über dem Grabe sich erhebt; eine andere begnügt sich, den Grabhügel, die Aufschüttung des Grabtumulus, künstlerisch auszugestalten; doch bestanden diese verschiedenen Arten durchaus nicht zu allen Zeiten und an allen Orten.

A. F.

TAFEL 29 UND 30.

ZWEI GRABRELIEFS VON ATHEN.

Auf einer Platte pentelischen Marmors von 1,45 Höhe und 0,85 Breite (Tafel 29) ist eine Gruppe von drei Figuren in Relief ausgehauen. Die rechte obere Ecke der Platte ist ergänzt. An beiden Seiten wird die Platte von schmalen Antenpfeilern eingefafst. Oben lag über diesen ein giebelförmiger Abschlufs, der in einem besonderen Blocke gearbeitet war und verloren ist. Auf dem Gesimse desselben stand die Inschrift, welche angab, wem das Grabmal galt.

Die Platte, jetzt im Centralmuseum zu Athen, ist 1870 bei den Ausgrabungen am Dipylon zu Athen, nahe dem Kirchlein Agia Triada gefunden worden. Damals entdeckte man, unter tiefem Schutte vergraben, ein wunderbar wohl erhaltenes Stück der alten Nekropole vor dem grofsen Doppelthore, dem Dipylon zu Athen, aus welchem die heilige Strafse nach Eleusis und die grofse Fahrstrafse nach dem Piräus führte. Es war Sitte bei den Alten, die Grabmäler längs der Hauptstrafse unmittelbar vor den Thoren anzulegen. Die Athener scheinen indes selbst bei einem uns unbekannten Anlafs späterer Zeit jenes Stück der Gräberstadt zugeschüttet zu haben; man vermutet, dafs dies etwa in der Zeit bald nach der Einnahme



ATTISCHES GRABRELIEF

ATHEN, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Athens durch Sulla geschah, und nimmt an, dafs die Athener das Stück vor dem Thore freier Benutzung zurückgewinnen, aber auch die Grabstätten der Väter schonen wollten und deshalb den ganzen Platz mit Schutt auffüllen liefsen. So hat sich eine Reihe der stattlichsten, schönsten Grabmäler aus der Blütezeit attischer Kunst noch unversehrt aufrecht stehend erhalten.

Zu den frühesten der erhaltenen bildlich verzierten Grabmäler an diesem Platze vor dem Dipylon gehört die schöne Stele der Hegeso, der Tochter des Proxenos, welche Tafel 30 abgebildet ist. Sie steht noch jetzt an ihrer ursprünglichen Stelle an der Gräberstrafse aufrecht. Auch diese Platte ist an beiden Seiten eingefafst von Antenpfeilern, deren Kapitell aber viel sorgfältiger gearbeitet ist als an der anderen Stele. Darüber der giebelförmige Abschlufs, auf welchem die Inschrift Ἡγησὼ Προξένο(υ) angebracht ist; die Schreibweise ο für ου gehört der älteren Zeit an. Auf einem Lehnstuhl von ebenso einfacher, wie aufserordentlich schöner Form, mit geschwungenen Beinen sitzt Hegeso in ionischem Chiton mit Halbärmeln und dem Mantel. Ihr Haar ist mit einem Tuche und Binden in zierlichster Weise geschmückt, und auf dem Hinterkopfe hängt ein dünner, feiner Schleier. Sie ist im Begriffe, aus dem Schmuckkästchen, das eine Dienerin ihr vorhält, einen Gegenstand, der nur durch Farbe angegeben war, der Haltung der Finger nach eine Halskette, zu nehmen. Sie blickt prüfend auf den Schmuck. Die Dienerin trägt ein von der Herrin ganz verschiedenes Kostüm; auch ist ihr Gesicht, obwohl schön, doch von minder edlen, vornehmen Zügen als das der Herrin. Ihr Haar ist ganz unter einer Haube verborgen, und sie trägt einen ungegürteten Chiton mit engen Ärmeln, der die Fremde, die Sklavin charakterisiert; auch sind ihre Füfse in Schuhen versteckt, während die Herrin Sandalen an den auf einem zierlichen Schemel ruhenden Füfsen trägt.

Der Stil weist dies köstliche Relief in die Zeit der Schule und Nachfolge des Phidias, in die Epoche des peloponnesischen Krieges. Die Köpfe haben viel Ähnlichkeit mit denen am Parthenonfriese; die dünn und wie feucht sich anschmiegende Gewandung weist auf die angegebene etwas jüngere Zeit.

Das Relief hat nur die Absicht, die Erinnerung festzuhalten an die edle, schöne Frau Hegeso, und das Mittel, das gewählt ward, ist, sie einfach darzustellen, wie sie in der Erinnerung lebte, zu Hause sitzend, mit Schmuck beschäftigt, von der Sklavin bedient. Nicht die Spur einer Andeutung des Todes, als Abschieds vom Leben, oder des Jenseits.

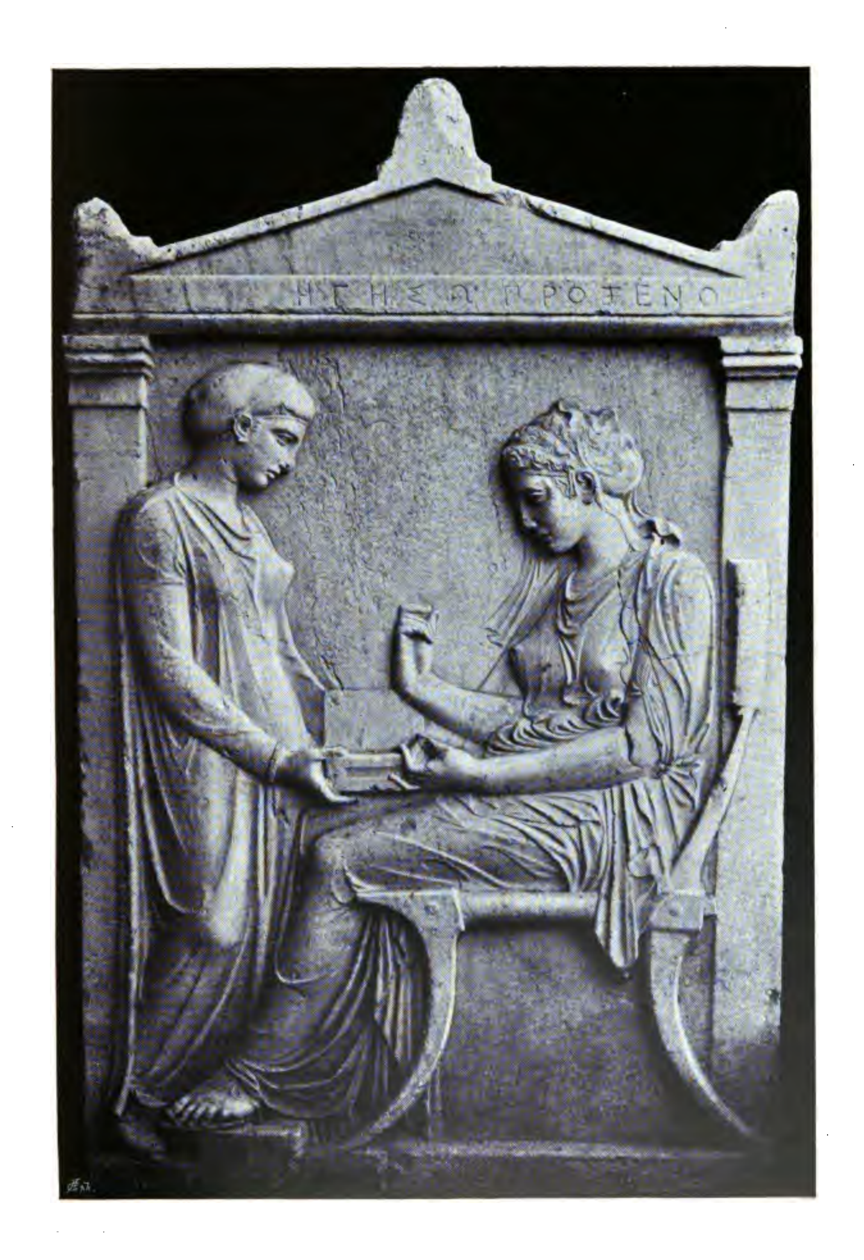
Die gröfsere Stele, welche die Tafel 29 wiedergiebt, stellt nicht eine Verstorbene allein, sondern eine Familienvereinigung dar. Sie gehört zu den im vierten Jahrhundert sehr üblichen Denkmälern, welche Familiengräber schmückten und den Einzelnen nicht allein, sondern im Vereine mit den geliebten Angehörigen darstellen. Auch diese Reliefs sind Erinnerungsbilder, bestimmt, das Gedächtnis an die in Liebe innig Verbundenen festzuhalten. Auch bei ihnen keine Spur einer Andeutung des Abschieds vom Leben.

Man hat diese Bildwerke vielfach mifsverstanden. Den Anlafs dazu bot ein auf ihnen besonders beliebtes Motiv, der Handschlag, den man ohne weiteres, moderner Auffassung folgend, als Zeichen des Abschieds mifsverstand. Obwohl gleich die nächsten Fragen, wer denn Abschied nehme, wer dableibe, wer der Tote, wer die Überlebenden seien, in die gröfsten Schwierigkeiten verwickeln und die falsche Fährte gleich erkennen lassen, so ist doch jene verkehrte Deutung bis heute sehr verbreitet. Sie beruht auf völligem Verkennen dessen, was die antiken Grabdenkmäler sind und wollen.

Der Handschlag bedeutet nicht Abschied, sondern ist nur ein Zeichen des innigen, unverbrüchlich treuen Zusammenhaltens der Familienglieder. Der Schatten des Todes, der auf diese Vereinigungen auf dem Grabmale fällt, läfst sich nur an einzelnen wehmütigen Bewegungen erkennen, die meist nur den im Hintergrunde stehenden Figuren geliehen sind.

Auf unserer Platte sehen wir eine sitzende und eine von rechts herantretende Frau im Handschlag vereint. Beide tragen den ionischen Chiton und den Mantel, an den Füfsen Sandalen. Sie blicken sich treu und innig an. Immer ist wie hier das Zusammenhalten, Zusammenkommen, niemals ein Auseinandergehen dargestellt.

Im Hintergrunde steht, auf seinen Stab gelehnt, ein bärtiger



GRABSTELE DER HEGESO

ATHEN, DIPYLON

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G. MÜNCHEN 1898

Mann, der den Mantel in üblicher Weise auf der linken Schulter und um den Unterkörper gelegt trägt. In trübem Sinnen legt er die linke Hand an den Bart. Sein Kopf ist, wie dies auf den älteren Stelen fast immer der Fall ist, allgemein und nicht als Porträt gebildet; es ist ein kräftiger, schöner Männerkopf, ebenso wie die Frauen von typischer Schönheit sind.

Der Stil dieses Reliefs zeigt schon grofse Verschiedenheit von dem der Hegeso; am deutlichsten ist dies in den Köpfen und der Behandlung des Haares. Der grofse Zug, das abgeklärt Reine, Edle ist mit der stärkeren Stilisierung der Formen verschwunden; dafür sind Gesicht und Haar und Gewand freilich natürlicher und wahrer gebildet. Das Relief gehört der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. an.

A. F.

TAFEL 31 UND 32.

DER SOGENANNTE ALEXANDER-SARKOPHAG VON SIDON IN KONSTANTINOPEL.

Im Frühling des Jahres 1887 stiefs man in der Nekropole des alten Sidon (heute Saida) beim Suchen nach Bausteinen zufällig auf eine grofse unterirdische Grabanlage, die von der türkischen Regierung mit Umsicht und Vorsicht ausgegraben wurde; sie enthielt 17 Sarkophage, die in das kaiserliche Museum zu Konstantinopel verbracht wurden. Der gröfste und in der Ausschmückung reichste dieser Sarkophage ist derjenige, welchen man nach der Figur Alexanders d. Gr., die auf den Reliefs vorkommt, den Alexander-Sarkophag benannte.

Die Ansicht unserer Tafel 31 zeigt diesen Sarkophag gerade von der Vorderseite, während ihn die Tafel 32 etwas schräg von seiner Rückseite gesehen wiedergiebt; diese letztere stand einst in der Grabkammer nahe ihrer Westwand. Man erkennt hier links noch in starker Verkürzung die nördliche Schmalseite des Sarges. Die Hauptseite war nach Osten, nach dem freien Raume der Grabkammer gekehrt; sie unterscheidet sich von der Rück-

seite durch eine sehr viel reichere Reliefdarstellung, die siebzehn menschliche Figuren und sechs Rosse enthält, während jene nur sieben Männer und fünf gröfsere Tierfiguren aufweist. Indes die Feinheit und Sorgfalt der Ausführung ist auf allen Seiten die gleiche.

Durch den bei stattlicher Gröfse (die menschlichen Figuren der Hauptreliefs haben 58 cm Höhe) aufserordentlichen Reichtum und durch die vollendete Schönheit des ornamentalen wie figürlichen Schmuckes, sowie durch die einzig dastehende Erhaltung, welche sich sogar auf die farbenprächtige Bemalung erstreckt, ist dieser Sarkophag eines der allerersten und bedeutendsten aller uns gebliebenen Werke der Antike.

Die ornamentale Verzierung des Sarkophages gehört dem ionischen Architekturstile an. Der eigentliche Körper des Sarges hat die Gestalt eines oben und unten reich mit ionischer Profilierung gezierten hölzernen Kastens mit Rahmenwerk und Füllung. Die letztere besteht aus den ziemlich hoch ausgearbeiteten Reliefs. Der Deckel des Kastens hat die Gestalt eines Tempelgiebels mit ionischem Gebälk. Unter dem Zahnschnitt läuft ein Fries mit reizend natürlich gebildetem Weinlaub. Dieses naturalistische Ornament war zur Zeit der Entstehung des Sarkophages noch etwas Neues; später finden wir es an mancherlei Geräten öfter. Die Sima ist mit dreifach gehörnten Löwenköpfen geziert, die dem Typus des persischen Löwengreifs angehören. Dieser Greifentypus ward in Griechenland als speciell persisch empfunden; in ganzer Figur erscheinen diese Löwengreife zu den Seiten der Palmette der beiden Giebelfirstakroterien, sowie gemalt auf der Satteldecke des Persers der nördlichen Schmalseite. Als Eckakroterien fungieren gelagerte Löwen. Als Stirnziegelschmuck dienen an den Langseiten weibliche Köpfe mit schilfblattartiger Bekrönung, die sich an eine in gewissen Kulten übliche Tracht von Tänzerinnen anzuschliefsen scheint. Dieselben Köpfe kehren oben als Firstakroterien wieder; doch wechselten sie hier ab mit Adlern, die weggebrochen und bis auf geringe Reste verloren sind.

Das Ganze ist aus zwei gewaltigen Blöcken pentelischen Marmors gearbeitet.



DER SOG. ALEXANDERSARKOPHAG VON SIDON. VORDERSEITE

KONSTANTINOPEL, KAISERL. MUSEUM

VERLACSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Das Relief der Rückseite Tafel 32 zeigt eine Löwenjagd, an welcher sowohl griechisch, als persisch gekleidete Männer teilnehmen. In der Mitte wird ein durch Kleidung wie Gesichtstypus als Perser charakterisierter Reiter von einem Löwen angefallen. Der Löwe, der nach einer in der griechischen Kunst häufigen nicht ganz natürlichen hundeartigen Weise gebildet ist, hat sich auf das Rofs des Reiters gestürzt und zerfleischt dessen Brust. Der Perser zückt die Lanze gegen das Tier. Diese Lanze war von Metall gearbeitet und besonders angesetzt; sie ist mit allen anderen metallischen Zuthaten (Waffen, Gürtelschliefsen u. a.) verloren gegangen. Dem bedrängten Perser kommen fünf andere Männer zur Hilfe; zunächst ein Perser zu Fufs, der mit dem Beile nach dem Löwen ausholt. Die persische Tracht ist hier wie bei dem Reiter sehr deutlich; sie besteht aus bunten, engen Beinkleidern, ebenfalls buntem Rock mit engen Ärmeln und einem Überwurf, der ebenfalls mit Ärmeln ausgestattet ist, die aber nicht angezogen sind; es ist der Kandys, der frei im Rücken flattert, und dessen Ärmel nur bei der Parade vor dem Könige angezogen wurden (vgl. Xenophon, Cyropaed. 8, 3, 10). Der Kopf ist bedeckt von der weichen Tiara, die auch das Untergesicht fast bis zur Nase bedeckt. Dem Perser eilen ferner zu Hilfe zwei griechisch gekleidete jugendliche Reiter mit (jetzt fehlenden) Lanzen; sie tragen kurzen Chiton und Chlamys; der links hat enge Ärmel am Chiton; im kurzen Haare trägt er eine Binde, wodurch er von dem anderen unterschieden wird; sein Kopf ist voll Energie und Kraft, aber ohne eigentlich individuelle Porträtzüge; er hat vielmehr die typischen Züge, welche die attische Kunst des vierten Jahrhunderts den Athleten und dem jugendlichen Herakles giebt. Insbesondere kann von einer Ähnlichkeit mit den individuellen Zügen sicherer Porträts Alexanders d. Gr. nicht die Rede sein; der Haarwuchs ist sogar vollständig verschieden von jenen und vielmehr der typische der Athleten und des Herakles.

Dennoch ist es höchst wahrscheinlich, dafs in diesem Reiter links von dem vornehmen Perser Alexander d. Gr. zu erkennen ist; und zwar deshalb, weil er auf der Hauptseite des Sarkophages (Tafel 31) erkannt werden mufs in einer Gestalt, deren Gesicht

ebensowenig Porträtähnlichkeit mit Alexander hat, die aber durch das Löwenkopffell auf dem Haupte und durch die Handlung unzweideutig als Alexander charakterisiert ist. Dort ist eine grofse Schlacht zwischen Persern und Makedonen dargestellt und Alexander durch die Löwenhaut unzweifelhaft. Diese läfst aber auch erkennen, woher der Künstler seine ganze Vorstellung vom Äufseren des grofsen Königs hatte: nicht von den wirklichen Porträts — sonst hätte er niemals ein so unähnliches allgemeines Bild gegeben —, sondern lediglich von den Münzen Alexanders mit dem jugendlichen Herakleskopfe. Dafs dieser in späterer hellenistischer Zeit als Bildnis Alexanders angesehen wurde, wufsten wir bereits; dafs dieser populäre Irrtum aber in die Alexanderzeit selbst zurückgeht, lehrt unser Sarkophag. Der Herakleskopf der Münzen war nicht im mindesten als Porträt Alexanders beabsichtigt, sondern stellt nichts als die normale Weiterbildung des Heraklestypus in der Alexanderzeit dar; nur durch Mifsverständnis sah man das Bild des Königs darin, von dem man wufste, dafs er sich gerne mit Herakles identifizierte und mit Löwenfell und Keule auftrat (Ephippos bei Athenaeus, deipnosoph. 12, p. 537 f.).

Die Thatsache, dafs der Künstler des Sarkophages keine wirklichen Bildnisse Alexanders gekannt und nur das vermeintliche der Münzen benutzt hat, ist auch wichtig, indem sie zeigt, dafs man sicher auf falschem Wege war, wenn man, wie bisher allgemein geschehen, den Künstler im Kreise des Lysippos von Sikyon suchte und nur zwischen dessen beiden Hauptschülern Euthykrates und Eutychides schwanken zu dürfen vermeinte. Die Künstler aus Lysippos' Kreise waren natürlich mit dem wirklichen Porträt Alexanders, das ja ein Hauptgegenstand von Lysippos' Kunst war, aufs genaueste vertraut. Es kommt hinzu, dafs der Auftrag, eine dekorative Arbeit zu liefern, wie sie unser Sarkophag darstellt, ganz aufserhalb des Kreises der Thätigkeit des Lysippos und seiner Schule lag, die nur den vornehmen Erzgufs pflegte. Dagegen waren die attischen Ateliers eben für derartige Aufträge eingerichtet. Da nun auch das Material unseres Sarkophages attischer Marmor ist, kann kaum bezweifelt werden, dafs auch der Künstler der attischen Schule angehörte. Der Stil der Bildwerke aber bestätigt

diese Annahme aufs entschiedenste. Sowohl die Erfindung der Motive, als die Ausführung des einzelnen, insbesondere des Gewandes und der Köpfe, zeigt den Künstler als unmittelbaren Nachfolger jener attischen Meister, welche das Grabmal des Königs Maussollos zu Halikarnafs mit ihren Marmorwerken geschmückt hatten. Indes mufs man sich wohl hüten, an einen der grofsen Namen selbst zu denken; einem Leochares z. B., der Alexander selbst porträtiert hat, dürfte man die Alexanderbildung unseres Sarkophages niemals zuschreiben.

Im Museum zu Wien befindet sich ein in der Arbeit sehr verwandter Sarkophag mit Amazonendarstellungen, der aus demselben attischen Künstlerkreise herstammen mufs wie der grofse sidonische; indem man fälschlich annahm, dafs der Marmor des Wiener Sarkophages peloponnesischer Herkunft sei, glaubte man darin eine Stütze für die Annahme gleichen Ursprungs des Alexandersarkophages zu haben. Allein jener Wiener Sarg stammt, wie neuerdings nachgewiesen ward, aus Soloi auf Kypros, und der Marmor desselben ist nicht peloponnesisch, sondern vielmehr pentelisch wie der des sidonischen. Es war derselbe mit Aufträgen für den Osten beschäftigte attische Künstlerkreis, dem beide Werke entsprangen.

Doch fahren wir fort in Betrachtungen der Jagdscene des sidonischen Sarkophages.

Der andere Reiter in kurzem Chiton und Chlamys, der auf dem Jagdbilde von rechts heransprengt, mufs einer der Genossen Alexanders sein; ihn bestimmt Hephästion zu nennen, wie man gethan hat, ist schon zu weit gegangen, da der Künstler die Figur nicht weiter individualisiert hat; er hat ihr einen Kopf von ganz allgemeinem, kräftigem, athletenartigem Typus gegeben, denselben, den er bei dem rechts folgenden Jüngling verwendet hat.

Die zwei Figuren am linken Ende des Bildes stehen noch mit der Hauptscene in Verbindung; hinter Alexander eilt ein nackter Mann zur Hilfe herbei, der nur über dem linken Arm ein Gewandstück hängen hat. Der Moment des eiligen Laufes ist ganz vortrefflich erfafst. Nicht minder ausgezeichnet in der Bewegung ist der folgende, im Zurückweichen den Bogen abschiefsende Perser; die Linke hielt den Bogen, die Rechte zog

die Sehne an. Die Ärmel des Kandys flattern im Rücken empor. Auch am rechten Ende ist ein Grieche und ein Perser dargestellt, doch ohne Beziehung zur Hauptscene; es ist hier ein selbständiges kleines Bild der Erlegung eines Hirsches gegeben. Der Hirsch wird von dem nur mit der Chlamys bekleideten griechischen Jüngling mit der Linken am Geweih gepackt und mit der verlorenen Lanze in der Rechten bedroht; die Bewegung hat entschieden mehr Schönheit und Schwung als Wahrscheinlichkeit. Der Perser schwingt die Axt ähnlich wie der hinter dem Löwen stehende. Seine nach rechts ausweichende Bewegung entspricht genau der des bogenschiefsenden Persers am anderen Ende, eine Symmetrie, welche dem ganzen Bilde einen wohlthuenden Abschlufs giebt. Drei Jagdhunde, von denen einer den Löwen in das Hinterbein beifst, vervollständigen das lebendige Bild einer Jagd, in der Alexander d. Gr. mit den Seinen als Genosse eines persischen Grofsen erscheint.

Die menschlichen wie tierischen Figuren sind von gleicher Feinheit und Vollendung der Ausführung; die Köpfe zeigen leidenschaftliche Erregung. Die Wirkung wird bedeutend unterstützt durch die Bemalung, die noch fast vollständig erhalten ist. Sie erstreckt sich namentlich auf die ganzen Gewänder, dann die Haare, die Augen nebst Brauen und Wimpern, sowie die Lippen; dagegen war das Fleisch nicht bemalt, sondern nur leicht getönt. Es sind sechs Farben verwendet, Violett, Purpur, Rot, Braunrot, Gelb und Blau. Besonders wirkungsvoll ist die Bemalung der Augen, durch welche der Künstler eine aufserordentliche Kraft und Intensität des Blickes erreicht hat. Man erkennt an diesem Beispiele, wie ungeheuer viel wir dadurch verloren haben, dafs die Bemalung der antiken Marmorwerke in der Regel verschwunden ist.

Die Hauptseite des Sarkophages stellt eine grofse Schlacht zwischen Persern und Makedonen dar, in welcher Alexander nebst zwei Genossen zu Pferd die beiden Ecken und die Mitte herausheben. Die Fülle der Figuren, die zum Teil in drei Gründen hintereinander angeordnet sind, giebt das Gewühl der Schlacht vortrefflich wieder. Das Relief erreicht hier eine damals durchaus neue malerische Vertiefung des Grundes.



DER SOG. ALEXANDERSARKOPHAG VON SIDON. RÜCKSEITE

KONSTANTINOPEL, KAISERL. MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Während die Rückseite in den hergebrachten Formen des Friesreliefs gehalten ist, wird hier etwas völlig Neues geleistet.

Die Figur Alexanders zur Linken mit dem Löwenfell haben wir bereits besprochen. Mit der (fehlenden) Lanze stiefs er nach einem vornehmen Perser, dessen Rofs auf die Vorderbeine gestürzt ist, der sich aber mit der Waffe in der erhobenen Rechten noch zur Wehre setzt. Die Gruppe kehrt ähnlich wieder auf einem berühmten Mosaik aus Pompeji, das kopiert ist nach einem Gemälde der Alexanderzeit. Der Vergleich zeigt aber, dafs der Sarkophagkünstler die Scene, die ihm bekannt gewesen sein mufs, des individuellen Charakters entkleidet hat. Überhaupt ist der Sarkophag in allem verallgemeinert und idealisiert gegenüber der bis in das geringste Detail gehenden historischen Treue des in dem Mosaik kopierten Gemäldes.

Nach rechtshin folgt die schöne Gruppe eines Zweikampfs zwischen einem Perser und einem Makedonen. Hinter letzterem schiefst ein Perser den Bogen ab in der Richtung nach Alexander. Im Vordergrunde fleht ein Perser um Gnade vor einem berittenen Makedonen, in dessen allgemein gehaltenem, jugendlichem Kopf man mit Unrecht Porträtzüge hat sehen wollen. Einem galoppierenden Perser fällt ein fast nackter Grieche in die Zügel — die Nacktheit wieder ein sprechender Beweis für den verallgemeinerten heroisierten Charakter der Scene —, während im Vordergrunde ein Perser den Bogen abschiefst nach rechts, wo vom Ende her ein Makedone mit sehr entschlossenen Zügen und in voller Rüstung heranreitet. Dazwischen die schöne Gruppe, wie ein Perser zu Fufs den verwundet vom Pferde sinkenden Genossen auffängt. Aufser den genannten Figuren sieht man noch am Boden vier gefallene Perser und einen toten nackten Griechen liegen.

Die Schmalseiten des Sarkophages sind wieder in der einfacheren Art der Rückseite komponiert. Sie wiederholen dieselben Themata, die dort erscheinen, nur mit Weglassung Alexanders und alleiniger Hervorhebung der Perser. Die nördliche Schmalseite zeigt wieder einen Kampf von Persern und Makedonen; ein vornehmer Perser zu Rofs bildet die Mitte; die Makedonen oder Griechen sind auch hier wieder, der Wirk-

lichkeit entgegen, aber dem gewöhnlichen idealisierenden heroischen Stile entsprechend, nackt gebildet.

Die südliche Schmalseite stellt wieder eine Jagd dar, in welcher die Perser aber allein sind; das gejagte Tier ist ein Panther. Auch die beiden Giebel zeigen Reliefs; einerseits den Kampf von Persern und Griechen (man hat auch hier Alexander erkennen wollen, aber offenbar mit Unrecht); anderseits einen Kampf zwischen griechisch bekleideten Männern, vermutlich Makedonen und Griechen.

In der letzterwähnten Scene hat man alle möglichen Mordthaten der Alexander- und Diadochenzeit illustriert sehen wollen; allein auch die Erklärung der übrigen Bilder hat sich bisher nach unserer Meinung auf durchaus falscher Bahn bewegt, von der irrigen Voraussetzung ausgehend, es müfsten die Bilder bestimmte einzelne Vorgänge aus dem Leben derjenigen Person darstellen, für welche der Sarg bestimmt war. In dieser Annahme befangen, haben sich bisher sämtliche Erklärer bemüht, die Personen der Bilder möglichst alle mit historischen Namen zu belegen.

So wollte eine der jüngsten Deutungen mit gröfster Bestimmtheit den Griechen Laomedon von Mitylene als „Grabherrn“ erkennen, der von dem Künstler aber bald in persisches Kostüm verkleidet, bald in makedonischer Tracht dargestellt worden wäre! Ja eine so genaue Illustration des Lebenslaufs dieses Laomedon vermeinte man hier zu erkennen, dafs man den Sarkophag geradezu als „neue historische Quelle“ für Details der Diadochengeschichte bezeichnete.

Wir haben bemerkt, dafs an den beiden Langseiten Alexander d. Gr. dargestellt ist. Diese unmittelbar nach der Entdeckung schon gefundene Benennung ist, wie wir glauben, die einzige, die wirklich gerechtfertigt ist. Alle anderen Personen sind nicht nur für uns, sondern waren wahrscheinlich auch für den Künstler schon namenlos.

Die Anwesenheit Alexanders macht die Reliefs allerdings zu historischen; allein sie sind historisch in einem sehr beschränkten, aber echt antiken griechischen, einem allgemeinen weiten idealen Sinne. Alexander ist das einzige wirkliche Individuum, das hier erscheint, er, der schon den Zeitgenossen

himmelhoch und göttergleich erhaben erschien; ihm gegenüber sind alle anderen nur Vertreter von Menschenklassen, keine Persönlichkeiten mit Namen. Vergeblich wird man sich bemühen, die grofse Schlacht genau zu bestimmen als die von Issos oder Arbela und die Makedonen und Perser einzeln zu benennen und in einem von ihnen den „Grabherrn“ zu erkennen; der Künstler wollte ja nur eine Schlacht Alexanders gegen die Perser in echt hellenischer, allgemeiner Weise darstellen. Das Jagdbild zeigt Alexander nach der Besiegung Persiens: er verkehrt freundschaftlich mit den persischen Grofsen und nimmt an ihren Jagden teil: auch dieses Bild von typischem, allgemeinem Gehalt. Das Jagdleben der persischen Vornehmen, die Kämpfe der Perser mit den Makedonen und Griechen, sowie die Kämpfe der Makedonen und der Griechen untereinander — dies schildern die übrigen kleinen Bilder — ein lebendiges Zeitgemälde, aber mit typischen, nicht individuellen Figuren, daher auch mit typischen Motiven und selbst mit Einmischung des ganz unhistorischen heroischen Kostüms.

Würde der Sarkophag wirklich, wie man in gänzlicher Verkennung der Eigenart griechischer Kunst gemeint hat, einzelne auf Tag und Stunde bestimmbare Momente illustrieren, so würde er aus allem herausfallen, was wir von griechischer Gräberkunst wissen; erst wenn das Historische in den Bereich des Typischen, Allgemeinen gehoben ist, gliedert sich auch dieser Sarkophag als verständliches Glied in die Kette des uns Bekannten.

Die Bilder zeigen unzweideutig, dafs das Ziel des Künstlers nicht die Schilderung der Griechen oder Makedonen, sondern die der edlen Perser der Alexanderzeit in Jagd und Krieg war. Damit stimmt der ornamentale Schmuck des Sarges überein, der, wie wir sehen, eine so starke Verwendung von dem persischen Greife macht. Und damit stimmt endlich vor allem die aus dem Orte der Auffindung zu erschliefsende Bestimmung des Sarkophages.

Diese letztere ist freilich Gegenstand einer lebhaften Kontroverse geworden. Anfangs vermutete man sogar, der Sarg sei für Alexander d. Gr. selbst bestimmt gewesen; dann setzte man dafür einen der makedonischen Generale ein, wie Parmenion

oder Perdikkas, oder einen Statthalter Syriens, ferner einen der vornehmen Perser, wie Artabazos oder Mazaios, indem man annahm, der Sarkophag sei anderswohin, etwa nach Ägypten oder Babylonien, bestimmt gewesen und nur durch irgend einen Zufall, durch Raub oder Kauf, an die Stelle der Auffindung in die Gruft zu Sidon gekommen. Diese Annahme, obwohl sie noch neuestens in der grofsen französischen Publikation des Fundes verteidigt wird, ist gänzlich willkürlich und haltlos. Alle Thatsachen weisen vielmehr darauf hin, dafs der Sarkophag für die Stelle gearbeitet ist, an welcher er gefunden ward.

Der Sarg stand in einer geräumigen Grabkammer zusammen mit drei anderen, die offenbar aus denselben Künstlerhänden hervorgingen wie der grofse und mit ihm zugleich aufgestellt wurden; sie sind nur ornamental verziert; der reizende Weinlaubfries erscheint auch an ihnen. An zweien finden sich phönikische Buchstaben als Versatzmarken für Deckel und Sarg; sie zeigen, dafs die Ausführung der Särge gemeinsam und am Orte vorging, wo die attischen Meister sich phönikischer Steinmetzen für die untergeordneten Arbeiten bedienten. Die wunderbare Erhaltung der Särge ist ohnedies kaum anders zu erklären, als dafs sie frisch aus der Werkstatt am Orte in die Gruft kamen. Die Grabkammer ist die jüngste in einer gröfseren Anlage von sieben Kammern, die von einem Schachte ausgehen; die successive Anlage dieser Kammern läfst sich noch deutlich verfolgen; mit ihr im vollkommenen Einklang steht die aus dem Stil zu erschliefsende Folge der darin befindlichen siebzehn Sarkophage. Die ganze Anlage ist gemacht mit sorgfältiger Berücksichtigung und Schonung eines unmittelbar benachbarten älteren Grabes, dessen Sarg eine Inschrift enthielt, die den sidonischen König Tabnit nennt, der an das Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. zu setzen ist. Die Gräber liegen zusammen auf einem Familiengrundstück; nach der Inschrift des ältesten ist es die Gruft der Könige von Sidon; der Mangel der Inschriften an den anderen Särgen kann nicht als Gegengrund angeführt werden, da sie jünger sind, und die Sitte, die Inschrift an den unterirdischen Särgen anzubringen, abgekommen sein wird. Noch weniger Gewicht ist auf den Mangel goldener Diademe zu legen; das Goldband im Grabe des Tabnit ist kein königliches Emblem,

sondern ein in jener Zeit allgemeiner, später abgekommener Schmuck, der ähnlich in vielen nicht königlichen älteren Gräbern vorkommt; übrigens hat das älteste Grab der grofsen Anlage (17) auch noch ein solches Goldband enthalten. Auch der sogenannte Alexandersarkophag ist demnach als der eines sidonischen Königs anzusehen; er ist mit den drei kleineren gleichzeitigen Särgen der jüngste und letzte in der Reihe; er wird dem letzten sidonischen König der heimischen Familie, dem Abdalonymos, gehören. Diese von einem deutschen Gelehrten aufgestellte und mit Glück verteidigte Annahme hat die gröfste Wahrscheinlichkeit für sich. Wenn man neuerdings gemeint hat, in einem auf dem Boden der Grabkammer gefundenen, aus numismatischen Gründen in die Zeit um 230—217 zu datierenden Didrachmon des Ptolemaios Soter eine Zeitbestimmung für die Aufstellung des Sarges zu besitzen — der dann einem reichen sidonischen Kaufherrn zugeschrieben wird, der ihn antiquarisch erschachert hätte —, so war dies ein Irrtum; denn jene Münze kann immer nur einen terminus ante quem abgeben; da die Grabkammer nach ihrer Anlage sicher wenigstens von Grabräubern besucht worden ist, so kann jener Fund durchaus nicht befremden. Abdalonymos ist auf Geheifs Alexanders durch Hephaistion auf den Thron der Väter gesetzt worden, um 333 v. Chr.; wir wissen sonst von ihm nur, dafs er einmal feinen Parfüm (μύρον) an Alexander gesendet hat. Grofse Thaten hatte er sicher nicht aufzuweisen. Es war ein Irrtum, aus der oben charakterisierten falschen Voraussetzung entsprungen, wenn man gemeint hat, Scenen aus seinem Leben auf dem Sarkophage zu erkennen. Er selbst kommt gewifs gar nicht vor auf den Bildern, die ein anderes höheres, allgemeineres Ziel verfolgen. Auch haben wir bereits bemerkt, dafs die dargestellten Orientalen den Kopftypen wie der Tracht nach keine Semiten, sondern reine Perser sind. Die Adelsklasse aber, um so zu sprechen, in welche der sidonische König sich rechnen mufste, war die der persischen Grofsen, der Umgebung des Grofskönigs, in welcher seine Vorgänger zum Teil einer hohen Stellung gewürdigt worden waren. Diese Klasse in den Verhältnissen zu schildern, welche die Eroberung Alexanders bedingte, dies war die dem griechischen Künstler zunächst gestellte Aufgabe. Der sidonische Fürst erhielt damit einen zwar nicht

individuell persönlichen, aber einen vornehmen Grabesschmuck, der die Klasse wohl charakterisierte, zu welcher er sich rechnen zu dürfen stolz war. Indem diese aber damals von Alexander gleich ihrer Sonne das Licht empfing, so konnte die Gestalt dieses Helden den Bildern nicht fehlen[1]).

Indem der sidonische König einen Griechen mit seinem Grabmale beauftragte, folgte er nur der Tradition des Hauses. Die Funde haben gezeigt, dafs seine Vorfahren nicht anders als die vornehmen Phöniker überhaupt schon seit dem fünften Jahrhundert sich für ihre Grabmäler an Griechen gewendet haben, die längere Zeit zwar noch die ägyptische Sargform nachahmen mufsten, dann aber frei die eigenen griechischen Formen anwenden durften.

Der Künstler hat die Aufgabe in echt griechischem Sinne gelöst; umbekümmert um Kleines und Persönliches, nur das Grofse und Allgemeine im Auge, hat er gleichsam die Idee der Geschichte seiner Zeit, gesehen vom Standpunkte eines Grofsen des von Alexander besiegten, Alexander willig als Herrn erkennenden Ostens gegeben.

Wir wissen nicht, wann Abdalonymos starb. Die äufserst unruhigen historischen Verhältnisse in Syrien, ferner der Stil der Bildwerke und das ohne Kenntnis des wirklichen Porträts Alexanders gearbeitete Bild desselben, endlich der Inhalt der Reliefs, die nur mit Unrecht auf Diadochenkämpfe bezogen worden sind, die sich vielmehr ganz aus den Verhältnissen der Alexanderzeit selbst erklären, sprechen für eine relativ frühe Datierung des Sarkophages, der demnach vielleicht selbst noch zu Lebzeiten Alexanders entstanden ist. A. F.

---

[1]) Und in diese konnte auch an nebensächlicher Stelle eines aufgenommen werden, das die Kämpfe der Griechen und Makedonen untereinander schilderte (die oben Seite 102 erwähnte sog. Mordscene), und das dem Künstler zur Vervollständigung des allgemeinen Zeitbildes (vgl. S. 103) passend erscheinen mochte.

VII. STATUARISCHE GRUPPEN.

Die griechische Rundplastik hat im vierten Jahrhundert v. Chr. und in erhöhtem Mafse in der hellenistischen Zeit eine bedeutende stoffliche Erweiterung gewonnen. Während sie in den älteren Epochen abgesehen von vereinzelten Ausnahmen an die Religion, das öffentliche Leben, den Grabeskult geknüpft war, erwuchsen ihr in den aufblühenden Handelsstädten Kleinasiens und der Inseln, sowie in den Residenzen hellenistischer Fürsten durch die statuarische Ausschmückung der Paläste, öffentlichen Plätze und Gebäude, ausgedehnten Parkanlagen, prächtigen, tempelartigen Grabdenkmäler neue Aufgaben. So erklärt sich die Entstehung zahlreicher, rein dekorativer Rundwerke, die entweder in der freien Natur aufgestellt oder zu einer baulichen Anlage in Beziehung standen. Die Stoffe derselben waren teils dem reinen Genre oder dem bacchischen, erotischen, neptunischen Götterkreise, teils der in der Malerei und Reliefkunst schon lange vorher bearbeiteten Heroensage, welche durch die ältere epische Poesie und das Drama lebendig geblieben war und in der gleichzeitigen Dichtung behandelt oder umgestaltet wurde, entnommen. Da derartige statuarische Rundwerke dem Kunstgeschmacke der Römer entsprachen und als Zierden der Villen reicher Privaten, der öffentlichen Gebäude, wie der Thermen und Theater, sich eigneten, sind Originale aus Ländern griechischer Kultur entführt oder die Vorbilder kopiert worden, so dafs eine verhältnismäfsig grofse Anzahl von Werken dieser Kunstrichtung erhalten ist. Betrachtet man die durch dieselbe in die Plastik eingeführten Neuerungen, so fällt bei einigen die Andeutung der Natur, des felsigen Bodens, auf denen die Scenen sich abspielen, in die Augen. Die dargestellten Sagen erforderten meistens die Bildung lebhaft be-

wegter Gruppen, in denen sich gewaltiger dramatischer Affekt kundgibt. Die Vereinigung zweier oder mehrerer lebender Wesen in bestimmter Situation und Handlung ist zwar schon in der archaischen Rundplastik, aber nur durch Aneinanderreihung oder Gegenüberstellung, durch lose Berührung wiedergegeben worden. Die Bildung völlig oder gröfstenteils freistehender, geschlossener Rundgruppen, sei es als Einzelwerke, sei es als Teile eines Cyklus, die bisher nur in Verbindung mit der Architektur in Giebeldarstellungen oder auf Akroterien von Tempeln vorkam und die mit Recht als die schwierigste Aufgabe der Skulptur bezeichnet wird, ist das Verdienst der griechischen Plastik des vierten Jahrhunderts v. Chr. und des Hellenismus. Von den hier abgebildeten Proben ist künstlerisch am bedeutendsten und zeitlich am frühesten die Vereinigung der Niobe mit der jüngsten Tochter (Tafel 33), die als Mittelpunkt der von rechts und links herbeieilenden Kinder in den Interkolumnien einer Säulenhalle nahe der Cellawand eines Tempels des Apollo oder einer tempelartigen Grabanlage Kleinasiens passende Aufstellung gefunden haben mag; als plastische Verkörperung der Vergänglichkeit irdischen Glücks eignet sie sich vortrefflich zum Sckmucke eines Grabes. Die erschütternde Sage von dem Untergange der blühenden Familie ist in der Poesie bereits von Homer erzählt, von Äschylus und Sophokles dramatisch gestaltet, auch schon in der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts v. Chr. behandelt worden und war auf diese Weise im Volksbewufstsein lebendig geblieben. Die Rettung des sterbenden Patroklos durch Menelaos (Tafel 34), ein Sinnbild wahrer Heldenfreundschaft, und der auf einem Abenteuer begriffene, in seiner Eigenart vorzüglich charakterisierte Odysseus (Tafel 36) führen ebenso wie die Darstellung des tragischen Schicksals des Laokoon und seiner Söhne (Tafel 33), das von dem etwas älteren Dichter Euphorion in ebenderselben Fassung behandelt worden war, unmittelbar in die Kämpfe um Ilion. Die Originale ersterer Bildwerke waren vielleicht Bruchstücke eines gröfseren Cyklus homerischer Scenen, die in fortlaufender Reihe oder geeigneter Gruppierung aufgestellt waren. Die Laokoongruppe hat vermutlich dereinst die Nische einer baulichen Anlage ausgefüllt. Und wenn wirklich die von Winckelmann vorgeschlagene Deutung der Gruppe

des Künstlers Menelaos (Tafel 37) zu Recht bestehen kann, dann darf man annehmen, dafs die Scene des Wiedersehens des Orestes und der Elektra am Grabe des Vaters, das in ebenso einfacher als rührender Weise zum Ausdruck gebracht ist, im engen Anschluss an des Aschylus und Sophokles Tragödien erfunden worden ist und dereinst vielleicht ein römisches Theater geschmückt hat. Zu den anderen lebhaft bewegten Statuengruppen pathetischer Richtung steht sie durch die weihevolle Stimmung des ganzen Bildes in wirkungsvollem Kontrast; auch zeitlich ist sie von jenen zu trennen, da sie das Werk einer eklektischen, zu Rom thätigen Kunstschule ist, welche ältere griechische Einzelfiguren kopierte oder daraus neue Gruppen zusammenstellte.

„Hellas urväterlicher Sagen göttlich heldenhafter Reichtum," das Epos und das Drama, haben die Stoffe zu diesen statuarischen Rundwerken geliefert, insbesondere die ältere Malerei hat teilweise vorbildlich gewirkt. Bei der Lektüre der griechischen und römischen Poesie gewinnen sie als plastische Veranschaulichungen der Mythologie unschätzbare Bedeutung, Bild und Lied werden durch gemeinsame Betrachtung wechselseitig erläutert. Vom künstlerischen Standpunkte aus ist es die durch die völlige Beherrschung der Technik bedingte Gebundenheit und Geschlossenheit der Figuren, der architektonische Aufbau, die Wahl des spannenden Moments, das mafsvolle Pathos in dem Ausdruck der Gefühle, welche unbegrenzte Bewunderung erregen und für alle Zeiten mustergültig bleiben werden. H. L. U.

TAFEL 33.

NIOBE.

MARMORSTATUE IN FLORENZ.

Die Mutter Niobe ist mit ihrer jüngsten Tochter vereinigt. Sie sind sich beide entgegengeeilt. Die Tochter ist entsetzt mit ausgestreckten Armen vor den Füfsen der Mutter zusammengebrochen. Die Mutter beugt sich zu ihr nieder und hat sie in ihren Schofs aufgenommen; sie drückt sie mit der rechten Hand

an sich; mit der Linken zieht sie den Mantel empor, um das Kind zu schützen gegen die Pfeile, die von oben niederschwirren. Denn in der Höhe befinden sich, unsichtbar, die erzürnten Gottheiten Apollon und Artemis, die, um ihre beleidigte Mutter zu rächen, die Kinder der Niobe mit ihren ferntreffenden Geschossen erlegen.

Niobe, die Tochter des Tantalos, wie dieser des Umgangs der Götter gewürdigt, hatte wie dieser im Übermut sich erhoben und sich vermessen, glücklicher als Apolls und Artemis' Mutter, als Leto, sein zu wollen, weil ihr reicherer Kindersegen als jener geworden. Mit dem Verluste ihrer ganzen blühenden Kinderschar mufs sie büfsen. Sie blickt zum Himmel auf, von wo ihr das Unheil kommt, in stummem Schmerze. Ihre hoheitsvolle Gestalt, die unter Göttern gewandelt, ist geknickt. Sie beugt sich vor der Gewalt der Überirdischen, die wie ein Sturm über ihr hinbraust; aber alles Weh des Irdischen, Endlichen ist in ihrem schmerzvollen Aufblick vereinigt.

Im felsigen Gebirge vollzieht sich das Unheil. Der Boden ist ungleich und steigt nach rechts an. Hier nach rechts hinauf war die Mutter zu eilen im Begriffe, wie ihr Jüngstes sich ihr entgegenwirft und sie nun innehält, den Oberkörper etwas und den Kopf ganz herumwendet, so dafs er in Vorderansicht erscheint. Die Figur baut sich reliefartig auf und ist nur für die Betrachtnng von ihrer einen breiten Vorderseite komponiert. Sie bildete den Mittelpunkt einer gröfseren Gruppe; von rechts und von links kamen bestürzt eilende Kinder auf sie zu, und weiterhin folgten verwundete und sterbende. Alle überragte bei weitem die Mutter. Die Kinder sind — und dies gilt auch von der jüngsten Tochter — im Verhältnis zur Mutter zu klein gebildet, und zwar aus künstlerischen Gründen, um diese als Hauptfigur recht hervortreten zu lassen. Die Gruppe hat niemals etwa einen Giebel geschmückt, auch nie ganz frei gestanden, sondern befand sich vermutlich ursprünglich zwischen den Säulen eines prachtvollen Baues aufgestellt, vielleicht eines Grabmales in Kleinasien, in den Interkolumnien eines schmalen Peristyls nahe vor der Cellawand.

Uns sind nur Kopieen eines grofsen Teiles, jedoch nicht der vollständigen Gruppe erhalten; die Niobestatue wurde 1583 zu



NIOBE MIT IHRER JÜNGSTEN TOCHTER

FLORENZ, UFFIZIEN,

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Rom nebst anderen Teilen der Gruppe gefunden; es sind nicht sehr gut gearbeitete, aber im wesentlichen als treu anzusehende Kopieen. Sie befinden sich jetzt zu Florenz.

Plinius (n. h. 36, 28) erwähnt das Original als zu Rom befindlich; man zweifle, berichtet er, ob es von Skopas oder von Praxiteles gearbeitet sei. Man kannte also den Künstler in Rom nicht mehr. Der Annahme der dortigen Kunstverständigen können aber auch wir nur beitreten, insofern das Werk jedenfalls in den Kreis des Skopas und Praxiteles und in die Blütezeit der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. (nicht aber etwa in die Diadochenzeit, wie Neuere gemeint haben) gehört. Allein, dafs es wirklich von Skopas oder Praxiteles war, ist nicht wahrscheinlich; es zeigt Elemente des Stils beider Künstler vereinigt und gehört deshalb vermutlich einem dritten Unbekannten an. A. F.

TAFEL 34.

RETTUNG DES STERBENDEN PATROKLOS DURCH MENELAOS.

MARMORGRUPPE IN DER LOGGIA DEI LANZI ZU FLORENZ.

Die nicht unbedeutend über Lebensgröfse gebildete Gruppe, die nur in den unteren Teilen erhalten war, aber durch eine gleichfalls in Florenz und zwar im Palazzo Pitti befindliche genaue Wiederholung fast ganz sicher ergänzt werden konnte[1]), wurde im sechzehnten Jahrhundert zu Rom jenseits des Tiber vor Porta Portese, der alten porta Portuensis, aus welcher die Strafse nach dem von Kaiser Claudius angelegten Hafen Portus führte, in einer nach dem Besitzer Velli benannten Vigna entdeckt und 1570 von Grofsherzog Cosimo I. von Medici gekauft. Anfangs am Fufse des Ponte vecchio unweit des Palazzo Pitti aufgestellt, hat sie später an der Piazza Signoria

---

[1]) Spuren von Ergänzung und Zusammensetzung sind auf der Abbildung zu erkennen.

in der Mitte der Loggia dei Lanzi zwischen teilweise hochberühmten Werken antiker und neuerer Kunst den Ehrenplatz gefunden.

Ein ungemein kräftiger und elastisch gebildeter, bärtiger Krieger, dessen mit einem mächtigen, rückwärts tief hinabreichenden Bügel gezierter Helm durch Reliefs des Kentauren- und Lapithenkampfes, sowie zweier Adler mit ausgebreiteten Flügeln geschmückt ist, und der um den Körper ein Schwertgehänge und einen gegürteten, feingefalteten, behufs freierer Bewegung an der rechten Seite offenen Chiton trägt, schreitet auf felsigem Terrain mit vorgesetztem linken Beine in stürmischem Schritte weitaus und hat den rechten Arm um den Oberleib eines schlanken, in zarten Formen gebildeten, der Rüstung und Kleidung völlig beraubten Jünglings geschlungen, der unter der linken Brust tödlich getroffen niedergestürzt oder im Niederstürzen noch aufgefangen worden war und nun dem Gedränge der Schlacht und der Gewalt der Feinde entzogen wird; er erscheint auf die Kniee gesunken und hat die Füfse sowie die linke Hand auf dem Boden wie im Todeskampfe fest aufgestemmt, seinen rechten Arm hatte er wahrscheinlich auf den linken des Freundes gelegt, der wieder seinerseits mit diesem den Sterbenden gestützt hat. Der etwas gesenkte Kopf des Retters zeigt in den leidenschaftlich erregten Zügen, der zusammengezogenen Stirne, dem schmerzvollen Auge, dem wie zum Schreien weitgeöffneten Munde starke innere Erregung und bange Sorge um das Schicksal des gefallenen Genossen. Der schön gelockte Kopf des Jünglings hängt hilflos nach rückwärts herab, das zarte Antlitz mit dem gebrochenen Auge und leise geöffneten Munde hat den frischen Hauch blühenden Lebens bewahrt. Beide Krieger erregen in hohem Mafse die Teilnahme und das Mitleid des Betrachters.

Über die Deutung hat man lange gestritten und vielleicht auch heutzutage noch nicht allgemeine Übereinstimmung erzielt, daran freilich niemals gezweifelt, dafs sie im troischen Sagenkreise zu suchen sei. Lange galt auf Grund einer Stelle der kleinen Ilias[1]) der Sterbende für Achill, der Retter für Aias;

---

[1]) Epicorum graecorum fragmenta colleg. Kinkel I. S. 39, fragm. 2.



RETTUNG DES STERBENDEN PATROKLOS DURCH MENELAOS

FLORENZ, LOGGIA DEI LANZI

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

jedoch seitdem man an einem im vatikanischen Museum zu Rom aufbewahrten Bruchstücke einer Wiederholung des jugendlichen Genossen zwei Wunden, die eine wie auf unserer Gruppe, die andere am Rücken zwischen den Schultern beachtet hat, ist die richtige Folgerung gezogen worden, dafs dieses Fragment das Original getreuer nachbildet, und auf Grund von Ilias 16, 806 ff. und 16, 821 ff. die Rettung des von Euphorbos und Hektor gerade an jenen Stellen verwundeten Patroklos durch Menelaos erkannt worden. Indes die ganze Situation der Handlung und das bedeutende künstlerische Verdienst des Bildwerkes wird erst durch vollständige und genaue Lektüre des sechzehnten und insbesondere des siebzehnten Gesanges der Ilias erschlossen. Der Künstler hat aus den vom Beginne des Kampfes bis zur Bergung des Leichnams mannigfaltig und wechselvoll sich gestaltenden Scenen dem Gesetze der Rundplastik gemäfs nur einen Moment zur Darstellung wählen können und als glückliche Zusammenfassung des wesentlichen Inhalts des siebzehnten Gesangs die Rettung des Patroklos durch Menelaos gewissermafsen frei geschaffen [1]).

Das Originalwerk, dessen Berühmtheit und Beliebtheit durch eine Reihe teilweise ausgezeichneter Nachbildungen meistens aus römischer Zeit [2]) bezeugt ist, wird wegen der naturalistischen Charakteristik, sowie des starken Ausdrucks der Muskulatur mit der Laokoongruppe verglichen und mit pergamenischer Kunst in Verbindung gebracht, indes auch wegen des Vorzugs künstlerischer Bildung überhaupt und insbesondere der weisen Beschränkung in dem Ausdruck der Gefühle und der zwar bedeutenden, aber nicht übertriebenen Entwicklung der Muskulatur, endlich wegen der in dem jugendlichen Helden sich offenbarenden, an die Blütezeit attischer Kunst gemahnenden Schönheit höher geschätzt und sogar bis in die letzten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts v. Chr. hinaufgerückt. Hin-

---

[1]) An die Darstellung erinnern allerdings Ilias 17, 580 f. und 17, 588 f.; aber es ist fraglich, ob der Künstler diese ganz beiläufige Erwähnung benützt hat.

[2]) Weitbekannt ist die bei dem Palazzo Braschi zu Rom im Freien aufgestellte Pasquinogruppe, nach der die Pasquillendichtung benannt wird. Diese vortreffliche Wiederholung ist griechische Arbeit.

sichtlich der starken Betonung des Anatomischen kann man auf einige mit der Kunst des Lysipp in Verbindung gebrachte Werke hinweisen und für die Gestalt, sowie den Ausdruck des Gesichtes des Menelaos in der Kunst des Skopas, als dessen wesentliche Neuerung die Wiedergabe der Gefühle in leidenschaftlich erregten Gesichtern lebhaft bewegter Figuren gilt, Anknüpfungspunkte finden; eine ähnliche Gruppenbildung freilich ist aus jener Zeit bei Rundwerken bisher nicht nachgewiesen worden, und die Entstehung des Werkes in hellenistischer Epoche ist in hohem Grade wahrscheinlich. Auch der Künstler, die Veranlassung und der Ort der Aufstellung der Gruppe als eines Einzelwerkes oder in Gemeinschaft mit anderen Darstellungen aus der Ilias kann in Ermanglung schriftlicher Nachrichten und verwandter Monumente nicht ermittelt werden. Doch der hervorragende Wert des Werkes ist auch in ihm allein wohlbegründet. Denn die Vollendung der Komposition, die trotz des gröfsten Gegensatzes der Bewegung meisterhafte Geschlossenheit und Gebundenheit sowie der pyramidale Aufbau der Gruppe befriedigen das Auge ebenso, wie das Gemüt durch die aus dem Epos gewählte, wahrhaft dramatische Handlung, den scharfen Kontrast der Situation und des Schicksals beider Krieger, die Bethätigung aufopfernder Heldenfreundschaft, das mafsvolle Pathos und tiefe Seelenleben mächtig bewegt und ergriffen wird. Aber auch darum ist die Gruppe wertvoll und schätzbar, weil sie mitten in das Kampfgetümmel um Troja versetzt und das herrliche Lied der Patrokleia dem Gedächtnisse wachruft. In diesem Sinne ist das ebenso kraftvolle, als edle Bildwerk mehr wie ein Gesang Homers. H. L. U.

TAFEL 35.

LAOKOONGRUPPE.

MARMOR. ROM, VATIKANISCHES MUSEUM (CORTILE DEL BELVEDERE). ETWAS ÜBERLEBENSGROSS.

Das berühmteste Werk antiker Bildhauerkunst ist 1506 auf dem Esquilin in der Nähe der Titusthermen und höchst

wahrscheinlich in den Ruinen des Palastes dieses Kaisers wie durch ein gnädiges Geschick wohlerhalten [1]) zu Tage gekommen, alsbald in Erinnerung an die berühmte Schilderung des Vergil [2]) richtig gedeutet und mit der von Plinius dem Älteren [3]) gepriesenen Gruppe der rhodischen Künstler Hagesandros und seiner Söhne Polydoros und Athenodoros identifiziert worden. Sogleich nach der Auffindung von Papst Julius II. angekauft, hat es von Anfang an die Begeisterung gleichzeitiger namhafter Künstler und Gelehrten wachgerufen, wurde insbesondere von Michelangelo als Wunder der Kunst gepriesen und hat neben den Werken dieses Meisters in der Plastik der Folgezeit, namentlich in der Barockskulptur hinsichtlich der Richtung auf das Pathetische und der Darstellung des nackten menschlichen Körpers nicht immer im günstigen Sinne vorbildlich gewirkt. Nachdem die Gruppe auch in der Blütezeit der deutschen Litteratur von Winckelmann und Goethe überaus geschätzt und in sehr lehrreichen, indes von persönlicher Auffassung beeinflufsten Ausführungen gewürdigt, sowie von Lessing in einer durch die scharfe Beweisführung klassischen, in den Ergebnissen grofsenteils verfehlten Erörterung über das gegenseitige Verhältnis von bildender Kunst und Poesie behandelt worden war, ist der richtige Standpunkt für die Beurteilung in dem Grade verrückt worden, dafs der subjektiven Auffassung, wie kaum bei einem anderen Kunstwerke ersten Ranges, weiter Spielraum gegeben ist. Aufgabe des Archäologen ist es, den wahren Wert der Gruppe mit unbefangenem Auge und nüchternem Urteile im Zusammenhange mit anderen Werken der nämlichen Epoche und Richtung festzustellen. Weder der ehemalige Aufstellungsort noch die Entstehungszeit können in Ermanglung urkundlicher Nachrichten ermittelt werden; neuerdings hat man unter Berücksichtigung datierbarer, mit der Künstlerfamilie in Verbindung gebrachter rhodischer Inschriften die Gruppe etwa

---

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind unschön und unrichtig in Stuck erneuert der rechte Arm des Laokoon, der ursprünglich nach dem Kopfe zu gekrümmt war, die rechte Hand des älteren, der linke Arm des jüngeren Sohnes, der gleichfalls dem Kopfe sich genähert hat.

[2]) Aeneis 2, 199 ff.

[3]) Naturalis historia 36, 37.

in das zweite Viertel des ersten vorchristlichen Jahrhunderts gesetzt; da aber ein sicherer Beweis für die Richtigkeit dieser Kombination nicht geliefert ist, bleibt die Möglichkeit früherer Verfertigung, etwa im zweiten Jahrhundert v. Chr., bestehen. Der dargestellte Mythus ist in der nämlichen Fassung bereits von dem Dichter Euphorion[1]) aus Chalkis auf Euböa, Bibliothekar zu Antiochia in Syrien zur Zeit des Königs Antiochos des Grofsen (224—187), behandelt worden: Laokoon, der troische Priester des thymbräischen Apollo, wird, als er bei dem scheinbaren Abzuge der Griechen von Troja in Vertretung des getöteten Priesters des Poseidon ein Opfer im Tempel dieses Gottes darbrachte, wegen einer früher von ihm begangenen Entweihung des heiligen Ortes samt seinen Söhnen durch zwei von Poseidon gesandte Schlangen getötet. Die Lösung der schwierigen Aufgabe einer Verknüpfung von fünf lebenden Wesen zu einer geschlossenen Rundgruppe ist durch die Mannigfaltigkeit der Schlangenwindungen ermöglicht worden. Als Grundlage des Aufbaus der Gruppe und Andeutung des Ortes der Handlung dient der Altar, auf dessen linker Kante Laokoon[2]) niedergesunken ist und festgehalten wird, nachdem während der Darbringung des Opfers Vater und Söhne von den plötzlich herbeieilenden Schlangen überrascht worden waren. In der Wahl des blitzartigen Moments und in der Vergänglichkeit des Vorgangs ist ein wesentliches künstlerisches Verdienst der Gruppe begründet; bewundernswert sind die bei richtiger Ergänzung der fehlenden Teile noch wirksamere Geschlossenheit der Gruppe und der Aufbau zu einem schiefen Dreieck, welches die mächtige Gestalt des Vaters in einer gewaltigen Diagonale durchschneidet; ferner die äufserst einfache, auf einen Blick zu überschauende, von jeder Überladung mit Details freie Komposition, der innerhalb der Gebundenheit dargestellte lebhafte Kontrast in Stellung und Bewegung der Figuren und die trotz scheinbarer Regelmäfsigkeit des Ganzen im einzelnen vorherrschende Mannigfaltigkeit der Motive, endlich die Abstufung

---

[1]) Vgl. Servius zu Vergil, Aeneis 2, 201.

[2]) Aus einer um das Haupt herumlaufenden Rille ist zu erschliefsen, dafs er durch einen metallenen Kranz als Priester gekennzeichnet war.



LAOKOONGRUPPE

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

der Gefahr und der Wechsel in dem Ausdruck der Gefühle. Durch die fast gänzliche Abstreifung der Gewandung haben die Künstler ihre durch genaueste anatomische Kenntnis des menschlichen Körpers erreichte Virtuosität in der Behandlung des Nackten absichtlich zur Geltung gebracht. Jenen grofsen Vorzügen gegenüber wird man einzelne Unrichtigkeiten in den Proportionen, wie die übertriebene Länge des linken Beines des Vaters und die Verkürzung des linken Unterschenkels am älteren Sohne, mehr als den Ausflufs einer mit Michelangelo vergleichbaren, über Kleinigkeiten sich hinwegsetzenden künstlerischen Genialität betrachten, als einen das Auge wirklich störenden Fehler darin finden; insbesondere ist die Kleinheit der Knabengestalten im Verhältnis zu dem mächtigen Körper des Vaters das Ergebnis wohlerwogener Berechnung, welche Laokoon als die Hauptperson der Gruppe hervortreten zu lassen bezweckt hat. Die Bewunderung des Gesamtwerkes wird gesteigert durch die Betrachtung der einzelnen Figuren: Die ganze Bewegung des überaus kräftig gebildeten, in reifem Mannesalter gedachten Vaters ist veranlafst durch den plötzlichen Bifs der Schlange. Laokoon, der mit dem ganzen Aufgebot der Kraft seiner gewaltigen Arme Angriff und Umschlingung abzuwehren sucht, zieht unwillkürlich die linke Seite und den Unterleib ein, prefst Brustkasten und Rippen fast übertrieben heraus, wirft den Kopf weit zurück, um seinem mafslosen Schmerze in einem aus dem Innersten tief ausgeholten Seufzer, den man aus dem lebensvollen Marmor beinahe zu vernehmen glaubt, Luft zu machen. Der Schmerz prägt sich auf dem in allen seinen Flächen durchfurchten Gesichte, sowie in dem wirrbewegten Kopf- und Barthaare aus, sammelt sich aber gewissermafsen in den verzogenen, nach aufwärts wie nach höherer Hilfe gerichteten Augen. So wird das Gefühl stiller Ergebenheit, der Ausdruck einer „grofsen und gesetzten Seele“ erzielt, der durch die meisterhafte Vereinigung des körperlichen und seelischen Leids, der weisen Mäfsigung des höchsten Pathos den Künstlern stets ein Vorbild bleiben wird. Zu Laokoon hinauf blickt der ältere Sohn, erschreckt und entsetzt über das Schicksal des Vaters, eine rhythmisch vollendete Figur, die, grofsenteils losgelöst aus dem engen Verbande der Gruppe, durch die Möglichkeit der

Befreiung leise Hoffnung bestehen läfst. Sein jüngerer Bruder aber ist, an Armen und Beinen fest umschlungen, des Widerstandes kaum mehr fähig und zeigt in dem weit zurückgeworfenen Kopfe hilflosen, dem Erstarren des Todes nahen Jammer.



Dem die Teile der Gruppe betrachtenden und beurteilenden Auge erschliefsen sich neue Gesichtspunkte, neue Vorzüge. Doch wird der Beschauer von selbst vom Einzelnen wieder dem Ganzen sich zuwenden, um dann vielleicht zum Einzelnen zurückzukehren. So wird er die Behauptung Winckelmanns bestätigt finden, dafs der Weise darinnen zu forschen und der

Künstler unaufhörlich zu lernen finde, und die Worte anerkennen, mit denen Goethe seine berühmte Darlegung über Laokoon einleitet: „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden: es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt . . . werden.“ Doch mufs er in der Gruppe nicht zu viel suchen, den Meistern keine Erwägungen unterschieben, welche unerweislich oder unwahrscheinlich sind. Dann wird er einen ungestörten und reinen Genufs finden.

H. L. U.

TAFEL 36.

ODYSSEUS.

MARMORSTATUE IN VENEDIG.

Der in grofsen Ansichten auf der Tafel erscheinende Kopf sitzt ungebrochen auf der umstehend im Texte gegebenen Statue des Odysseus im Museum des Dogenplatzes zu Venedig auf. Sie kam dahin schon 1584 aus der Sammlung Grimani. Diese vortreffliche, etwas über halblebensgrofse Marmorstatue (Höhe 0,98) ist eine mit besonderer Sorgfalt gearbeitete Kopie des zweiten Jahrhunderts n. Chr. nach einem verlorenen Originale der hellenistischen Epoche, des dritten bis zweiten Jahrhunderts v. Chr., als dessen Material mit gröfster Wahrscheinlichkeit Bronze angenommen werden darf. Der stützende Baumstamm neben dem rechten Beine ist von dem Marmorkopisten hinzugefügt; er hat einen Schuppenpanzer über den Baumstamm gehängt, der einen sehr eleganten Eindruck macht. Die Eleganz und Sorgfalt in solchen nebensächlichen Dingen ist den Kopieen aus der hadrianischen und antoninischen Zeit besonders charakteristisch; auch die zierliche, runde, profilierte Basis, die zwar viel geflickt, aber grofsenteils antik ist, gehört zu den Eigenheiten jener Kopieen. Die Beine sind zwar gebrochen, aber bis auf Unwesentliches antik. Die einzige gröfsere Ergänzung ist der rechte Arm, der nebst dem Schwerte ganz neu ist. Nur der Ansatz des nach hinten bewegten Oberarmes

ist antik; der Unterarm mufs mehr nach vorn gebogen gewesen sein, wie ein an der rechten Seite des Unterleibes sichtbarer, modern abgearbeiteter Rest einer im Marmor stehen gelassenen Stütze zeigt, die den Körper mit dem Unterarm oder dem Schwert, das, wie die leere Scheide, wohl auch in Marmor ge-



arbeitet war, verbunden haben mufs. Von der Schwertscheide ist nur das Ende ergänzt. Dafs solche Attribute wie Waffen, die in älterer Zeit immer besonders angesetzt zu sein pflegen, aus dem Marmor gearbeitet werden, ist ebenfalls eine der charakteristischen Eigenschaften der Kopieen jener Epoche, der unsere Figur angehört. Am linken Arme ist nur die Hand und der herabhängende Zipfel der Chlamys modern. Der Kopf

ist, wie bemerkt, ungebrochen und ganz vortrefflich selbst mit der Nase, deren Spitze nur ein wenig beschädigt ist, erhalten.

Das Werk teilt mit anderen unserer besterhaltenen und vorzüglichsten Antiken (wie dem Bologneser Kopfe der Athena Lemnia Seite 11) das Schicksal, irrtümlicherweise für modern oder wenigstens für ganz überarbeitet gehalten worden zu sein. In Wirklichkeit ist es ganz vortrefflich erhalten und gerade am Kopfe auch nicht im geringsten überarbeitet.

Der Held trägt den Pilos, den ihm die spätere Kunst als dem Wanderer und Schiffer gegeben hat; denn eine solche Filzmütze war in Wirklichkeit die Tracht jener Leute. Der Pilos ist hier nicht steif und emporragend, sondern weich anliegend. Auf der rechten Schulter hat der Held die Chlamys geknüpft, deren Ende er um den linken Oberarm gewickelt hat. Der grofse runde Knopf auf der rechten Schulter ist mit dem Brustbilde der Athena geschmückt, der Göttin, deren Liebling Odysseus war, die ihn durch alle Gefahren schützend hindurchgeleitete. Die Göttin ist mit dem zurückgeschobenen korinthischen Helme und hinten kurz aufgenommenem Haare, sowie mit der Ägis auf der Brust gebildet. Auch dieses Detail ist von unberührter antiker Arbeit und entspricht, wie überhaupt die ganze Chlamys, dem Geschmacke der Epoche, in welcher diese Marmorkopie entstand, so sehr, dafs wir in diesem Gewande mit dem Knopfe eine Zuthat des Marmorkopisten vermuten und das einstige Bronzeoriginal ganz unbekleidet denken dürfen. Die leere Scheide an der linken Seite beweist, dafs der Held in der verlorenen Rechten das Schwert hielt.

In lebhaftem Ausschreiten einen Moment innehaltend, wendet er den Kopf um, blickt etwas empor und erhebt den linken Arm: der Vorsichtige hemmt den Schritt, indem er eine Gefahr zu bemerken glaubt. Durchdringenden Blickes späht er in die Ferne. Atemlose Spannung bannt ihn an die Stelle. Man sieht, wie der Leib eingezogen und der Mund geöffnet ist, indem er den Atem anhält; es wird die obere Reihe der Zähne sichtbar. Der Blick der weit offenen Augen ist gespannt, die Muskeln der Stirne sind zusammengezogen und bilden Falten. Offenbar späht er nicht nur, sondern lauscht

auch in die Ferne. Der Held ist nicht in offenem Kampfe, sondern in einem Abenteuer gedacht, wo es Vorsicht und Kühnheit, Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit zugleich gilt, kurz, in einer Situation, die so recht für den Helden paſst, der eben jene Eigenschaften in der vollkommensten Weise in sich vereinte.

Welches Abenteuer der Künstler gemeint hat, läſst sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Vielleicht gehörte noch eine zweite Figur dazu. Man könnte an eine Gruppe von Odysseus und Diomedes denken, da diese heiden Helden von der antiken Kunst überaus häufig zusammen dargestellt worden sind, namentlich in dem Abenteuer vom Raube des Palladions. Da pflegt in Odysseus die vorsichtige Klugheit, in Diomed der trotzige Mut charakterisiert zu sein. Wirklich giebt es Darstellungen dieser Art, in welchen Odysseus recht ähnlich wie in unserer Statue erscheint. Wir würden ihn dann auf dem Wege zum Raube des Palladions denken. Doch wahrscheinlicher dünkt uns noch, daſs er auf dem Wege zum Lager des Rhesos gedacht ist, also in dem in der Doloneia der Ilias beschriebenen Abenteuer. Sicher ist der Sinn des Motivs: er schreitet durch die Nacht, stutzt, horcht, späht und hält das gezückte Schwert bereit.

Der Künstler hat die Anregung zu seiner Figur wahrscheinlich aus der Malerei genommen. In Gemälden waren Stoffe wie der hier zu Grunde liegende längst bearbeitet worden, ehe sie in die Rundplastik übergingen. Erst die hellenistische Kunst nach Alexander, der eben das Original unserer Statue angehört, hat das Stoffgebiet der Rundplastik dadurch wesentlich erweitert, daſs sie in groſsem Umfange Scenen aus der Heroensage aufnahm, die man bis dahin nur in Gemälden dargestellt hatte. Ein Werk der gleichen Art und Richtung hellenistischer Kunst ist die Gruppe des Menelaos, der den toten Patroklos rettet (Tafel 34), wo der bärtige Kopf des Helden auch eine nahe stilistische Parallele zu unserem Odysseus bietet; und auch zu der Laokoongruppe (Tafel 35) gab es wahrscheinlich in der Malerei ältere Vorstufen.

Odysseus trägt einen kurzen, kräftigen, stark gelockten Vollbart und ebenso krauslockiges Haupthaar, das über der





KOPF EINER STATUE DES ODYSSEUS

VENEDIG, DOGENPALAST

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Stirne kräftig emporwächst, den oberen Teil der Ohren bedeckt und hinten ziemlich kurz gehalten ist. Dieser thatkräftige Held kann keinen langhängenden Haarschmuck brauchen. Die Trennung der Locken über der Stirne ist mit feiner Absicht nicht über die Mitte gelegt, sondern etwas an die Seite, um den Schein des Nachlässigen, nicht des Symmetrischen, Würdigen zu erwecken. Mit seinem stark gelockten, schwarzen Haare ist der Odysseus recht ein Typus des Südländers, der er auch im Charakter ist, während andere unter den griechischen Helden sich mehr unserem nordischen Heldenbegriffe nähern.

Der Künstler hat das Vielgewandte, Vielerfahrene, Listig-Kluge im Wesen des Odysseus und seine Verbindung mit schlagfertiger Kraft vortrefflich anzudeuten verstanden. Das liegt in allen Zügen, insbesondere in der nicht hohen, aber reich modellierten, durchgearbeiteten Stirne, dem durchdringenden Blicke, der kräftigen, etwas gebogenen Nase, dem kleinen, beredten, vom Bart umrahmten Munde. Das alles kommt nicht dem Unerfahrenen, nicht dem Schwärmer oder Denker, sondern dem thatkräftigen, in den mannigfaltigsten Lebenserfahrungen geprüften Manne zu. A. F.

TAFEL 37.

ORESTES UND ELEKTRA.

MARMORGRUPPE DES KÜNSTLERS MENELAOS ZU ROM.

Diese Gruppe befand sich seit Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in der Villa Ludovisi zu Rom und wurde erst in neuester Zeit, bei dem Abbruche jener Villa, in einen neuen Palast, das Museo Boncompagni, überführt. Über ihre Herkunft ist nichts Sicheres bekannt; sie ward vermutlich auf dem Boden der Villa selbst gefunden.

Eine stattliche Frauengestalt und ein Jüngling, der um einen Kopf kleiner ist, halten sich umfangen. Die Frau legt ihm die Rechte auf die Schulter, der Jüngling hat seinen linken Arm um ihren Rücken gelegt. Ihre vorgestreckten Arme sind zwar beide ergänzt, allein sie können nicht viel anders ge-

wesen sein. Die Frau steht ruhig und fest auf dem rechten Beine, während sie das linke entlastet zur Seite gesetzt hat; ihr Oberkörper wendet sich dem Jüngling zu, auf den sie mit inniger Teilnahme herabsieht. Der Jüngling hält im Schreiten inne; er ruht auf dem linken Fufse, indem er den rechten in Schrittstellung nachzieht; er blickt zu der Frau empor. Die Absicht des Künstlers war offenbar, zu zeigen, dafs der Jüngling herankommt, während die Frau schon länger an dem Platze ist. Das innige Umfangen und Anblicken deutet an, dafs es sich um eine Wiedervereinigung lange Getrennter handelt. Nur um möglichst viel Vorderansicht von den Figuren zu zeigen, erscheinen sie sich weniger unmittelbar zugewendet, als es beim Zusammentreffen zweier Personen natürlich wäre. Ein Auseinandergehen, ein Abschied der Beiden ist indes ganz offenbar nicht dargestellt, und die Deutungen der Gruppe, welche von dieser Annahme ausgehen, sind deshalb falsch.

Zu einer bestimmten Erklärung verhelfen zwei charakteristische Umstände: erstlich der Altersunterschied der beiden dargestellten Personen, die Frau mufs älter sein als der Jüngling; zweitens das kurz geschorene Haar der Frau: sie mufs in Trauer sein — zum Zeichen der Trauer schnitten die Frauen ihr Haar ab —, und dieser Umstand mufs für die Person ein sehr wesentlicher sein, da ihn der Künstler offenbar als Hauptkennzeichen benutzt hat.

Die treffendste und deshalb gewifs einzig richtige Deutung, die sich auf dieser Grundlage ergiebt, ist schon von Winckelmann gefunden worden: es ist das Wiedersehen von Orestes und Elektra am Grabe des Vaters. Elektra ist die ältere. Sie hat, selbst schon erwachsen, das Kind Orestes einst beim Tode des Agamemnon aus Klytaimestras Händen gerettet. Kaum mannbar geworden, noch als unausgewachsener Jüngling kommt Orestes zur Rachethat nach der Heimat zurück. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs man auf der Bühne die Beiden in ähnlicher Weise in der Gröfse verschieden sein liefs, wie die Gruppe dies zeigt; ja diesen starken, die Natur übertreibenden Gröfsenunterschied hat der Künstler vermutlich eben von der Bühne, zu deren konventionellem Stile er sehr wohl pafst, übernommen. — Elektra ist in Trauer: sie trat auf der Bühne



ORESTES UND ELEKTRA

ROM, MUSEO BONCOMPAGNI

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

mit der Maske der κούριμος παρθένος auf, d. h. sie hatte eine Maske mit kurzgeschorenem Haare; sie hat seit dem Tode des Vaters die Trauer um ihn nicht aufgegeben, und dieser Zug ist der wichtigste in ihrem Wesen und ward von allen Dichtern festgehalten.

„Auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung folgt naturgemäfs die ruhigere Freude, worin man des Glückes geniefst, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Innern heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äufsere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliefsen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus . . . der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters . . sichtbar werde . . Durch das kurz abgeschnittene Haar wird sie zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra." Dies die schönen Worte, mit denen Welcker die Winckelmannsche Deutung, die er mit Recht „die einzig richtige" nannte, begründet hat. — Hinzufügen läfst sich noch, dafs, wie Emil Braun bemerkte, die Marmorstütze hinter Orestes gewifs nicht ohne Absicht die sonst nicht gewöhnliche Form einer Stele hat: sie soll das Grab Agamemnons andeuten, an dem die Tragiker die Begegnung stattfinden lassen.

Otto Jahn hat geglaubt, noch eine bessere Deutung zu finden, indem er Merope mit ihrem Sohne zu erkennen vorschlug. Obwohl die Deutung vielen Beifall gefunden hat, ist sie doch durchaus zu verwerfen. Merope erkennt ihren Sohn wieder, nachdem sie eben das Beil gegen ihn geschwungen hat, um ihn als vermeintlichen Mörder ihres Sohnes zu töten. Diese Situation von gewaltigster Aufregung und starker, äufserer Bewegung ist unvereinbar mit der fest und ruhig stehenden Frauengestalt der Gruppe. Dann aber pafst auch das kurz geschorene Haar nicht zur Merope. Denn, wenn auch innerlich trauernd um Mann und Kinder, war diese doch Fürstin und dem regierenden König vermählt; sie konnte auf der Bühne

gewifs nicht als κούριμος „mit geschorenem Haare“ auftreten[1]), sondern mufste äufserlich als Königin erscheinen. Endlich aber hat die Geschichte der Merope nicht entfernt diejenige Berühmtheit genossen wie die der Elektra: der antike Beschauer kann bei unserer Gruppe nur zuerst an Elektra gedacht haben. Übrigens beschäftigen sich auch die anderen Gruppen, welche derselben Kunstschule angehören wie die vorliegende, gerade mit Orest, Elektra und Pylades. Dagegèn sind Kunstdenkmäler, die sich sicher auf Merope bezögen, überhaupt nicht nachzuweisen.

Die sonstigen Deutungen der Gruppe, Andromache Astyanax, Penelope Telemach, Aithra Demophon, Aithra Theseus, Deianeira Hyllos, Iphigenie Orest u. a. verdienen kaum der Erwähnung.

Der Künstler der Gruppe hat seinen Namen an der Stütze neben Orestes' Bein angebracht. Dort steht: Μενέλαος Στεφάνου μαθητὴς ἐποίει. Stephanos, der Lehrer des Künstlers Menelaos, ist uns bekannt als Schüler des Pasiteles, der zu Pompejus' Zeit lebte. Menelaos gehört sonach in den Beginn der Kaiserzeit. Er arbeitete ohne Zweifel in Rom. Die Schule, der er angehörte, pflegte ältere Werke zu kopieren oder Gruppen zusammenzustellen aus älteren Einzelfiguren. Wahrscheinlich ist auch unsere Gruppe auf diese Art zustande gekommen. Es ist (in Rom im Museo Torlonia) eine Wiederholung der Frauenfigur, aber mit einem ganz anderen Kopfe erhalten, die auch nicht in der Gruppenverbindung stand wie die unsrige. Es ist möglich, dafs Menelaos für die Frauenfigur ein Vorbild aus dem vierten Jahrhundert benutzte und die Gruppierung, den Kopftypus und die Figur des Orestes hinzuerfand. Dazu würde stimmen, dafs der Mantel des Orest eine nicht griechische, wohl aber in der ersten Kaiserzeit sehr beliebte Gestalt zeigt. Die Annahme, dafs das Ganze Kopie nach einer griechischen Grabgruppe des vierten Jahrhunderts sei, scheint nicht haltbar. A. F.

---

[1]) Auch wenn sie bei Quintilian 11, 3, 73 „tristis“ (traurig) hiefse, würde dies gar nichts dafür beweisen; indessen an jener von Jahn angeführten Stelle ist Merope Konjektur, und zwar eine ganz unnütze; überliefert ist „Aerope in tragoedia tristis“. Es genügt, an das Epigramm des Nikomedes auf ein Gemälde des Ophelion (Anth. Pal. 6, 316) zu erinnern, um zu erkennen, dafs eben die „tristis Aerope“ (die traurige Aerope) ein bekannter Typus war.

VIII. HELLENISTISCHE KUNST[1]).

Die Entstehung und Entwicklung der hellenistischen Kunst vollziehen sich grofsenteils im engen Zusammenhange mit der Gestaltung der staatlichen Verhältnisse nach Alexanders des Grofsen Tode. Die in den früheren Epochen als Pflegerinnen des Kunstlebens hervorragenden Städte des griechischen Festlandes, insbesondere Athen, treten infolge ihrer politischen Schwächung in den Hintergrund; die neuen Residenzen der Diadochenreiche, Antiochia, Seleucia, vor allem Pergamon und Alexandria, die aufblühenden Seehandelsstädte, wie Rhodos, werden Mittelpunkte einer reichen, von der vergangenen Zeit in Auffassung und Inhalt teilweise völlig verschiedenen und in ihren Leistungen höchst originellen Kunstrichtung. Denn das gesteigerte Wohlleben, die grofse Prachtliebe, der veränderte Geschmack haben der Architektur, Plastik, Malerei und nicht am wenigsten dem Kunstgewerbe, der sogenannten Kleinkunst, bei der Errichtung und Ausschmückung öffentlicher Bauten und Anlagen, bei der prunkvollen Ausstattung der Wohnräume begüterter Privaten und der mit ihnen verbundenen Gärten neue, mannigfaltige Aufgaben gestellt.

In den bedeutendsten Werken der Plastik erregen hinsichtlich der äufseren Erscheinung vor allem das grofsartig Monumentale, die Kolossalität und Kühnheit der Komposition, sodann die meisterhafte Technik und die durch genaue Kenntnis der Anatomie erreichte Virtuosität der Behandlung des Nackten die höchste Bewunderung; durch den effektvollen Realismus und

---

[1]) Vgl. auch die einschlägigen Bemerkungen in der Einleitung zu Abschnitt VII: „Statuarische Gruppen“ und X: „Griechische und römische Porträts“.

das tiefe dramatische Pathos der Darstellung lebhaft bewegter Figuren und Scenen werden die Nerven des Betrachters ergriffen und erschüttert, während der Anblick der einfachen und edlen Skulpturen des Parthenon, der liebreizenden Schöpfungen praxitelischen Meifsels Auge und Gemüt befriedigen und erheben. Jene charakteristischen Eigentümlichkeiten treten aus dem unter dem uns Erhaltenen glänzendsten Denkmal der Epoche, den Reliefdarstellungen der Gigantenkämpfe vom pergamenischen Altar, ebenso wie aus der stilverwandten Laokoongruppe (Tafel 35) deutlich hervor und sind teilweise auch in der des Menelaos mit dem sterbenden Patroklos (Tafel 34) und dem Kopfe des Odysseus (Tafel 36) erkennbar. Diese im höchsten Grade pathetische Kunstrichtung spiegelt gewissermafsen den gewaltigen und gewaltsamen Charakter des Hellenismus und seiner durch ihre Persönlichkeit in der Geschichte mächtig hervortretenden Fürsten wider, deren kraftvolles Wesen in ihren Porträts bezeichnend zum Ausdruck kommt. Den Herrschern war bei der Aufstellung prächtiger, in die Augen fallender Kunstwerke die Erhöhung des eigenen Ruhmes und Steigerung des Glanzes ihrer Regierung erstes Ziel. In diesem Sinne ist die Errichtung der umfangreichen Siegesdenkmäler zur Erinnerung an die Bezwingung der wilden und tapferen Galater zu Pergamon erst in vollem Mafse verständlich; von ihnen vermutlich ist eine Nachbildung in dem „sterbenden Gallier“ (Tafel 39) erhalten, die als hervorragendes Muster der naturalistischen Kunstrichtung der Zeit überhaupt und insbesondere der verständnisvollen Auffassung und Wiedergabe des fremden Volkstypus von hohem Werte ist.

Auf die Stoffe der hellenistischen Kunst hat die gleichzeitige Poesie nach verschiedenen Richtungen hin wirksamen Einflufs gewonnen. Zwar sind auch die althergebrachten Sagen, die im Volke stets lebendig geblieben waren, in der Dichtkunst behandelt und in der Plastik dargestellt worden (vgl. die bereits angeführten Bildwerke Tafel 34—36), aber auch viele entlegene Mythen, wie das Leben und Lieben der niederen Götter des erotischen, bacchischen, neptunischen Kreises, gewannen vorwiegend durch die alexandrinische Poesie und durch gleichzeitige Schöpfungen der Kunst Popularität. Das gemütvolle Idyll, jene originelle

Leistung der hellenistischen Dichtkunst, in welchem die wechselvollen Erscheinungen des Naturlebens, das ernste und heitere Treiben der Landleute u. s. w. mit sichtbarer Liebe und genauer Beobachtung bis ins einzelne geschildert werden, hat ihr Gegenbild in genreartigen Erzeugnissen alexandrinischer Kunst, die verschiedene Vertreter der unteren Bevölkerungsklassen, den Fischer mit seiner Beute, den die Kuh zum Markte treibenden Landmann u. a. m. naturgetreu gebildet haben. Einer verwandten Anschauungsweise verdankt die kolossale Statue des in voller Ruhe hingelagerten, von fröhlichen Knaben umspielten „Vaters“ Nil (Tafel 38) ihre Entstehung, in welchem die behagliche und heitere Stimmung eines anmutigen Idylls zur Darstellung kommt. H. L. U.

TAFEL 38.

DER NIL.

KOLOSSALE MARMORSTATUE IM VATIKAN.

Die Statue wurde zusammen mit einem Gegenstücke, das den Tiber darstellt und sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, unter Leo X. zu Rom gefunden und im Vatikan aufgestellt. Es ist die schönste Darstellung eines Flusses aus dem Altertum, das Vorbild für zahlreiche Nachahmungen bis in die neueste Zeit.

Der Gott ist nicht als ein selbständiger Gott, sondern als Symbol seines Elementes aufgefaſst: das Ganze ist eine Allegorie des Flusses. Die kraftvolle Gestalt ist breit hingelagert; dies symbolisiert das ruhige, mächtige Dahinströmen des gewaltigen Flusses. Die sechzehn Kinder, die ihn umspielen, sind Allegorieen der sechzehn Ellen, um welche der Spiegel des Nils steigt, wenn er den höchsten Wasserstand, der die höchste Fruchtbarkeit mit sich bringt, erreicht. Das Füllhorn in der Linken mit seinen Früchten und Ähren symbolisiert eben diese Fruchtbarkeit des von dem Flusse bewässerten Thales, und die gleiche Bedeutung haben der Ährenkranz auf dem Kopfe und das Ährenbüschel in der Rechten. Die Heimat des Stromes wird durch die Sphinx

symbolisiert, die dem linken Unterarme als Stütze dient; sie charakterisiert Ägypten ebenso, wie die Wölfin mit Romulus und Remus an dem Gegenstücke die Heimat des Tiber bezeichnet. Der ägyptische Strom ist aber noch weiter durch das Krokodil verdeutlicht, mit dem einige der Kinder links spielen; vorn neben dem linken Knie sieht man ein Ichneumon, das auf das Krokodil losgehen will.

Das Element des Wassers ist indes nicht nur symbolisiert, sondern auch selbst dargestellt. Unter der linken Hand strömt es hervor und ergiefst sich über die ganze Basis der Statue. An der auf unserer Abbildung allein sichtbaren Vorderseite derselben sieht man nur das fliefsende Wasser und rechts einige Wasserpflanzen. Auf den anderen Seiten der Basis sind auf dem Wasser Kämpfe von Nilpferden und Krokodilen, sind auf Barken rudernde Pygmäen, die von solchen Tieren bedroht werden, sind Ichneumon und Krokodil, Wasservögel und am Ufer weidende Rinder dargestellt.

Das stufenweise Emporklettern der Kinder symbolisiert das — nach Ellen gemessene — wachsende Ansteigen des Nils. Die Kinder sind übrigens stark ergänzt; an beinahe allen ist der Oberkörper modern, an einigen noch mehr. Ihre Gruppierung um die Hauptfigur ist aber nicht nur bedeutungsvoll, sondern auch künstlerisch überaus geschickt. Die Klarheit der Umrisse der Hauptfigur wird durch sie durchaus nicht beeinträchtigt, ja die mächtigen Formen derselben werden durch den Kontrast hervorgehoben, und Lücken wie die am Fufsende und zwischen Armen und Körper werden passend gefüllt.

Der wohlerhaltene Kopf des Flufsgottes zeigt den Ausdruck ruhiger, erhabener Milde, wie er dem mächtigen, segenbringenden Strome geziemt. Der volle Bart ist fliefsenden Wellen gleich behandelt.

Die uns erhaltene Statue, die mit ihrem Gegenstück, dem Tiber, gleichzeitig in Rom ausgeführt ward, ist eine Kopie eines älteren, höchstwahrscheinlich in der Ptolemäerzeit zu Alexandrien geschaffenen Originales.

Die hier durchgeführte allegorische Auffassung des Flufsgottes ist der griechischen Kunst vor Alexander durchaus fremd. Diese kennt noch keine gelagerten, ihrem Elemente identischen



NIL

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898



Flufsgötter (mit Unrecht sind sie zum Teil schon im Altertum in ältere Werke, wie die Giebel von Olympia und vom Parthenon, hineininterpretiert worden). Die Flufsgötter der älteren griechischen Kunst sind nicht Allegorieen der Flüsse, sie bedeuten nicht ein Naturelement, sondern sie sind lebendige Personen des Glaubens wie die anderen Götter, denen sie auch in den Motiven gleichen. Die Statue des Nil ist nicht nur das schönste, sondern wahrscheinlich auch das älteste Beispiel des allegorischen gelagerten Typus der Flufsgötter. A. F.

TAFEL 39.

STERBENDER GALLIER.

MARMORSTATUE DES KAPITOLINISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Unter dem Namen des sterbenden Fechters ist diese Statue seit langer Zeit weitbekannt und vielgepriesen. Von unbekannter Herkunft läfst sie sich seit dem siebzehnten Jahrhundert als zum Bestande der Sammlung der Villa Ludovisi zu Rom gehörig nachweisen und ist von dort unter Papst Clemens XII. in das kapitolinische Museum gekommen. Da der Marmor, aus dem das Werk gearbeitet ist, an einigen Stellen Kleinasiens und insbesondere auf der kleinen Insel Furni unweit von Samos gebrochen wird, ist es wahrscheinlich in jenen Gegenden gefertigt worden, zumal die Arbeit bis ins einzelne den Eindruck der frischen Ursprünglichkeit eines Künstlers der hellenistischen Zeit und nicht den der glatten Nachahmung eines römischen Kopisten macht. Die Erhaltung ist nicht sehr glücklich: abgesehen von kleineren Ergänzungen sind völlig neu und daher nicht gesichert das Schwert nebst Scheide und Tragband mit dem dazu gehörigen Teile der Basis; zweifellos unrichtig hinzugefügt ist an dieser Stelle das Ende des Horns, das nur in ein Mundstück auslaufen kann. Der rechte Arm ist echt, war aber gebrochen.

Wie in dem rechtsseitigen Teile eines Giebels ruht hingestreckt auf der sich abdachenden Basis ein Krieger, der auf

der rechten Seite dicht unter der Brustdurch eine Stofswunde von Feindeshand tödlich getroffen ist; er ist auf seinen mächtigen ovalen Schild niedergesunken, um den sich ein gewundenes, in zwei Teile gebrochenes Horn herumlegt, und vermeidet durch die ganze Lage des Körpers, insbesondere durch den aufgestützten rechten Arm, dessen Hand nach aufsen gedreht ist, und das untergeschlagene rechte Bein, das von dem linken Arme krampfhaft gefafst wird, jede durch eine Spannung der Muskeln eintretende Steigerung des Schmerzes. Hilflos und gebrochen ist der Kopf gesenkt, das Gesicht offenbart den Ausdruck schmerzhaften Leids, bewahrt aber die Miene wilden Trotzes und verbitterter Wut. Die Nationalität des Verwundeten ist zwar in einer durch den Einflufs griechischer Kunst etwas idealisierten Form, aber in unverkennbaren Zügen zum Ausdruck gebracht; denn die schlanke, geschmeidige Jünglingsgestalt, deren saftiges und kräftiges Fleisch von fetter und dicker Haut umspannt wird, ganz nackt und nur mit der aus Metall gewundenen Halskette (torquis) geschmückt, die unregelmäfsige, ungriechische Kopf- und Gesichtsbildung mit struppigem, durch den Gebrauch der Salbe in wulstige Strähnen verdicktem Haare und dem kurzgeschorenen Schnurrbarte der Oberlippe gewähren eine deutliche Veranschaulichung und Belebung der Vorstellung, die von dem Aussehen eines Galaters aus den Nachrichten antiker Schriftsteller [1]) gewonnen wird. Man empfindet Mitleid mit dem Schicksal des jugendlichen, der Ermattung nahen Helden, der auch im Todeskampfe die seinem Stamme eigene unbeugsame Tapferkeit bewahrt: in der Schlacht tödlich getroffen, hat er sich aus dem engen Getümmel eine kurze Strecke weggeschleppt und haucht nun auf dem geretteten Schilde einsam sein Leben aus im Anblick des Kriegshorns, durch dessen Schall er seine Genossen zum Kampfe entflammt hat und das im Gedränge des Gefechts zerbrochen ist. Dieses Stimmungsbild entwickelt sich dem Beschauer aus der Betrachtung des Werkes allein, als einer Einzelfigur gedacht. Mit Recht aber hat man die Zugehörigkeit der unter dem Namen „Der Gallier und sein Weib"

---

[1]) Polybius, Geschichte 2, 29, Livius, römische Geschichte 6, 7, Diodor, Bibliothek 5, 27 ff., Pausanias, Beschreibung Griechenlands 10, 19 ff.



STERBENDER GALLIER

ROM, CAPITOL

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

berühmten Gruppe im Museo Boncompagni (Rom) zu der Statue des sterbenden Galaters aus der Gleichheit des Materials, Kunststils und Gegenstands erschlossen, welche Folgerung durch die ehemals gemeinsame Aufbewahrung in der Villa Ludovisi bestärkt wird. Auch hat man beide Werke als Bestandteile — sei es nun Originale oder Nachbildungen von Bronzen aus gutgriechischer Zeit — eines Schlachtendenkmals erkannt, das zur Erinnerung an Siege über jenen kriegerischen Stamm errichtet worden ist, wie Könige von Pergamon ihre Erfolge auf der Akropolis ihres Herrschersitzes verherrlicht haben [1]) und ein Fürst dieses Geschlechts, ein Attalos, auf der Burg von Athen unter anderen Darstellungen Gruppen von Galaterkämpfen geweiht hat [2]). Eine unmittelbare Beziehung aber zu diesen Denkmälern pergamenischer Kunst läſst sich ebensowenig feststellen, als die nahe Verwandtschaft des Stils und Gleichheit der Darstellung in Zweifel gezogen werden kann. Die Zeitgrenze für die Entstehung beider Werke ist nach oben nur allgemein durch die Einfälle der Galater in Griechenland und Kleinasien gegeben, die nach der Überlieferung vor dem dritten Jahrhundert v. Chr. nicht stattgefunden haben. Die genauere Zeitbestimmung könnte nur durch die Ermittelung des geschichtlichen Ereignisses, zu dessen Verewigung jene Bildwerke errichtet worden sind, gewonnen werden. H. L. U.

---

[1]) Plinius der Ältere, naturalis historia 34, 83. Erster Band der Inschriften von Pergamon, No. 21 ff.

[2]) Pausanias a. a. O. 1, 25, 2.

IX. HISTORISCHE KUNST DER RÖMER.

Die Anfänge der historischen Kunst der Römer reichen gemäſs der Nachrichten alter Schriftsteller bis in die früh-republikanische Epoche, wohl noch in das Ende des vierten, jedenfalls in das dritte vorchristliche Jahrhundert zurück. Insbesondere aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. wird berichtet, daſs siegreiche Feldherren ihre Kriegsthaten durch Wandgemälde in Tempeln verewigen oder auf Tafelgemälden darstellen lieſsen, die in Heiligtümern geweiht oder öffentlich ausgestellt und dem Volke erklärt, im Triumphzuge einhergetragen wurden. Aus den kurzen litterarisch überlieferten Inhaltsangaben einzelner dieser Darstellungen ersehen wir, daſs darin die Grundlage für die Entwicklung der späteren monumentalen Reliefkunst der Römer ruht. Zwei vor einiger Zeit zu Rom in Gräbern zu Tage gekommene Fresken, das eine mit einer fortlaufenden Reihe von Scenen aus der Vorgeschichte Roms (aus dem Ende der Republik), das andere mit streifenweise übereinander angeordneten Abbildungen eines bestimmten, bisher nicht ermittelten kriegerischen Ereignisses (wohl aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert) erinnern hinsichtlich der Form, letzteres auch des Inhalts der Darstellung unmittelbar an diese Kunst und geben für jene litterarischen Nachrichten über die altrömische Malerei den monumentalen Beleg. Zugleich sind sie durch die schlichte und getreue Wiedergabe der Thatsachen als ein verhältnismäſsig frühes Zeugnis für den ausgeprägten geschichtlichen Sinn der Römer von groſser Wichtigkeit. Indes diese geringen Reste der Malerei erscheinen unbedeutend gegenüber den zahlreichen von dem Beginn der Kaiserzeit bis auf

Konstantin herab erhaltenen Skulpturen der Sieges- und Ehrendenkmäler, welche zur dauernden Verewigung insbesondere militärischer Erfolge in den verschiedensten Teilen des Reichs errichtet wurden.

In Rom sind es abgesehen von unbedeutenderen Baulichkeiten drei Ehrenbogen[1]) und zwei Siegessäulen[2]), die noch heutzutage als weithin sichtbare Wahrzeichen der ewigen Stadt in die Luft emporragen. Beide Arten dieser Denkmäler sind gewissermaſsen als hohe Postamente für die auf der Spitze zu errichtenden Darstellungen des Kaisers, sei es als einer Einzelfigur auf jenen Säulen, sei es ein Viergespann lenkend, wie häufig auf den Bogen, aufzufassen. Beiden ist die Tendenz ihrer Entstehung gemeinsam, die in der Verherrlichung der Person des Herrschers sowie seiner kriegerischen Thaten und seiner Wirksamkeit im Frieden begründet ist. Beide zeigen in der vorliegenden Gestalt und in der sie umkleidenden plastischen Dekoration ein echt nationales Gepräge. Die architektonisch einfache und vornehme Symmetrie der Ehrenbogen, die in geschlossenen Umrissen von der örtlichen Umgebung scharf sich abheben, befriedigt den Betrachter in hohem Maſse. An den ragenden Siegessäulen dagegen ist es nur die originelle Form und imponierende Höhe, die anfangs in Erstaunen setzen, auf die Dauer aber eine befriedigende Wirkung nicht erzielen. Während an den räumlich begrenzten und abgeteilten Flächen der ersteren eine Scheidung des Reliefschmucks in einzelne Scenen ermöglicht und eine Häufung derselben erschwert ist, sowie bei der mäſsigen Höhe der Gebäude die Übersicht erleichtert wird, reihen sich an letzteren die Reliefs in schmalen Streifen spiralförmig fortlaufend von unten bis hoch nach oben und sind dem Auge nur im geringsten Teile erreichbar. Der sachliche Wert der Skulpturen sowohl der Ehrenbogen, als auch der Siegessäulen beruht in erster Linie auf dem reichen Inhalt der Darstellungen, welche die litterarischen Quellen der Kaisergeschichte monumental bestätigen und ergänzen. Für das Staatsleben und den Kultus, vor allem aber

[1]) Der des Titus (einthorig), der des Septimius Severus und Konstantin (dreithorig).

[2]) Die des Trajan und des Marc Aurel.

für das Militärwesen in seinen mannigfachen Formen, für die Bewaffnung, den Kampf, die Belagerung und Befestigung u. a. m., endlich für das Kulturleben der besiegten Völker, voran unserer eigenen Vorfahren, sind sie eine unschätzbare Quelle der Veranschaulichung und Belehrung. Was die künstlerische Bedeutung betrifft, so ist dieselbe je nach der Zeit der Entstehung der einzelnen Denkmäler verschieden. In den Darstellungen der Ara Pacis [1]) und des Titusbogens wird man das weise Mafshalten in der Gestaltung der Scenen, das vornehme und ruhige Auftreten der Personen, ihre treffliche Charakterisierung und vorzügliche Wiedergabe im Porträt verdientermafsen würdigen. Von den Reliefs der Trajanssäule abwärts wird die verwirrende Häufung der Scenen und Figuren, der Mangel an Übersichtlichkeit und Klarheit der Situation trotz der vielfach namentlich an der Trajanssäule anerkennenswerten Erfindungsgabe, vor allem aber die malerischen Vorbildern entlehnte Anordnung in zwei oder noch mehr Reihen übereinander das Auge des Betrachters stören [2]). Auch wird die absichtliche Hervorhebung der Thaten der Sieger und Zurückdrängung der Gegner, die rohe Gewalt in der Kriegsführung unser Gefühl verletzen. Grofses historisches und künstlerisches Interesse bietet insbesondere unter den Reliefs der Trajans- und Marcussäule die bezeichnende und lebensvolle Bildung der barbarischen und germanischen Volkstypen, und unter diesen wirken erhebend die Einzelfiguren männlichen und weiblichen Geschlechts, die auch nach der Unterwerfung in ihrem Auftreten heldenhafte Fassung und Würde bewahren. Unter den erhaltenen Rundwerken dieser Art ist die herrlichste Schöpfung die Statue einer trauernden Barbarin (Tafel 40), die höchstwahrscheinlich als Personifikation eines überwundenen Volkes ein in den Anfängen der Kaiserzeit zu Rom errichtetes Siegesdenkmal geschmückt hat; hinsichtlich der künstlerischen Auffassung und trefflichen Wiedergabe der fremdländischen Nation ist sie ein Meisterwerk.

H. L. U.

---

[1]) Altar der Friedensgöttin, welchen der Senat zur Feier der Rückkehr des Kaisers aus Spanien und Gallien im Campus Martius zu Rom geweiht hat; die Errichtung desselben fällt in die Jahre 13—9 v. Chr.

[2]) Vgl. die Tafel 41 gebotenen Proben der Reliefs der Marcussäule.

TAFEL 40.

STATUE EINER TRAUERNDEN BARBARIN.

MARMOR. FLORENZ, LOGGIA DEI LANZI.

Unter dem falschen Namen der „Thusnelda“ ist die bedeutend überlebensgrofse, gut erhaltene [1]) Statue bekannt geworden. Bereits in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in der Antikensammlung der Familie della Valle zu Rom nachweisbar, ist sie noch in dem nämlichen Jahrhundert in den Besitz der Medici und dadurch später nach Florenz gelangt, wo sie, in der Loggia dei Lanzi aufgestellt, neben der Gruppe des Menelaos mit dem sterbenden Patroklos wohlverdienten Ruhm erlangt hat. Denn sie erregt sowohl unser künstlerisches als auch gegenständliches Interesse in hohem Grade. Mit Recht wird in der Figur, welche in dem Gesichtsausdruck weder griechischen noch römischen Typus zeigt, eine trauernde Barbarin erkannt; da aber in Ermanglung eines Fundberichtes die ursprüngliche Bestimmung nicht ermittelt ist, so kann die fast allgemein gebilligte Vermutung, dafs die Statue als Personifikation eines besiegten Barbarenvolkes ein in den Anfängen der Kaiserzeit zu Rom errichtetes Siegesdenkmal geschmückt habe, nicht ganz sicher erwiesen werden, und die Möglichkeit früheren Ursprungs oder der Nachbildung eines älteren Musters aus hellenistischer Zeit bleibt vorerst noch bestehen. Jene Deutung freilich wird begünstigt durch die Thatsache, dafs sehr ähnliche Gestalten neben einem gefangenen Fürsten auf dem zu Arausio, dem heutigen Orange, in Gallia Narbonensis wahrscheinlich zur Zeit des Tiberius errichteten Triumphbogen wiederkehren [2]) und Darstellungen der Germaninnen auf der Marcussäule zu Rom in der Tracht mit der sogenannten

---

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen ist fast der ganze rechte Unterarm neu.

[2]) Ebenso auf einem zu Palermo aufbewahrten römischen Sarkophag mit Darstellungen von Kämpfen zwischen Römern und Galliern, ferner an dem Basament des Konstantinsbogens zu Rom.

Thusnelda manchen Berührungspunkt bieten[1]), sowie deren charakteristische Kleidung durch die berühmte Stelle in Tacitus Germania[2]) teilweise erklärt wird. So wird die Bezeichnung „Gallia devicta“ oder „Germania devicta“ nach dem zur Zeit vorliegenden monumentalen und litterarischen Material der Wirklichkeit am nächsten kommen.

In ruhiger Haltung, mit beiden Fufssohlen fest auftretend, steht eine hochgewachsene Frau von kräftiger Körperbildung vor uns; sie ist in ihren geschlossenen Umrissen einer schlanken Säule oder einem regelmäfsig emporgewachsenen Baumstamme vergleichbar[3]) und eignet sich in dieser Gebundenheit der Formen vortrefflich zu architektonischer Verwendung. Durch das zum Zeichen der Ruhe übergeschlagene linke Bein und den Wechsel in der Haltung der Arme ist sie in Verbindung mit der kontrastierenden Bewegung der Kreuz- und Querlinien der Gewandung trotz der ruhigen Stellung überaus lebensvoll rhythmisch bewegt. Die Kleidung besteht aus dicksohligen Schuhen und einem die Arme sowie die linke Brust freilassenden Chiton mit gegürtetem Überschlag, endlich einem chlamysartigen Mantel, der über das linke Handgelenk gelegt und, nach hinten gezogen, über die linke Schulter vorfällt, sowie unter dem linken Arm durchgesteckt, nach abwärts hängt. Bewundert wird mit Recht Haltung und Ausdruck des Kopfes. Das herrliche, durch Scheitelung mehrfach gegliederte Haar wallt in mächtigen Strähnen nach rückwärts tief herab, einzelne Löckchen hängen zur Andeutung der durch den Schmerz veranlafsten Vernachlässigung der Haarpflege in die

---

[1]) Auf einem in Triest befindlichen Relief aus Kula in der Nähe von Philadelphia in Lydien, durch welches der Inschrift zufolge Germanicus oder der Kaiser Gaius geehrt wird, ist ein solches Frauenbild als ‚Γερμανία‘ („Germania“) bezeichnet.

[2]) Cap. 17: . . . feminae . . . lineis amictibus velantur . . ., partemque vestitus superioris in manicas non extendunt, nudae brachia ac lacertos; sed et proxima pars pectoris patet („. . . die Weiber . . . hüllen sich in Linnen . . ., und den oberen Teil des Gewandes verlängern sie nicht zu Ärmeln, an den Ober- und Unterarmen nackt; aber auch der zunächstliegende Teil der Brust ist frei“).

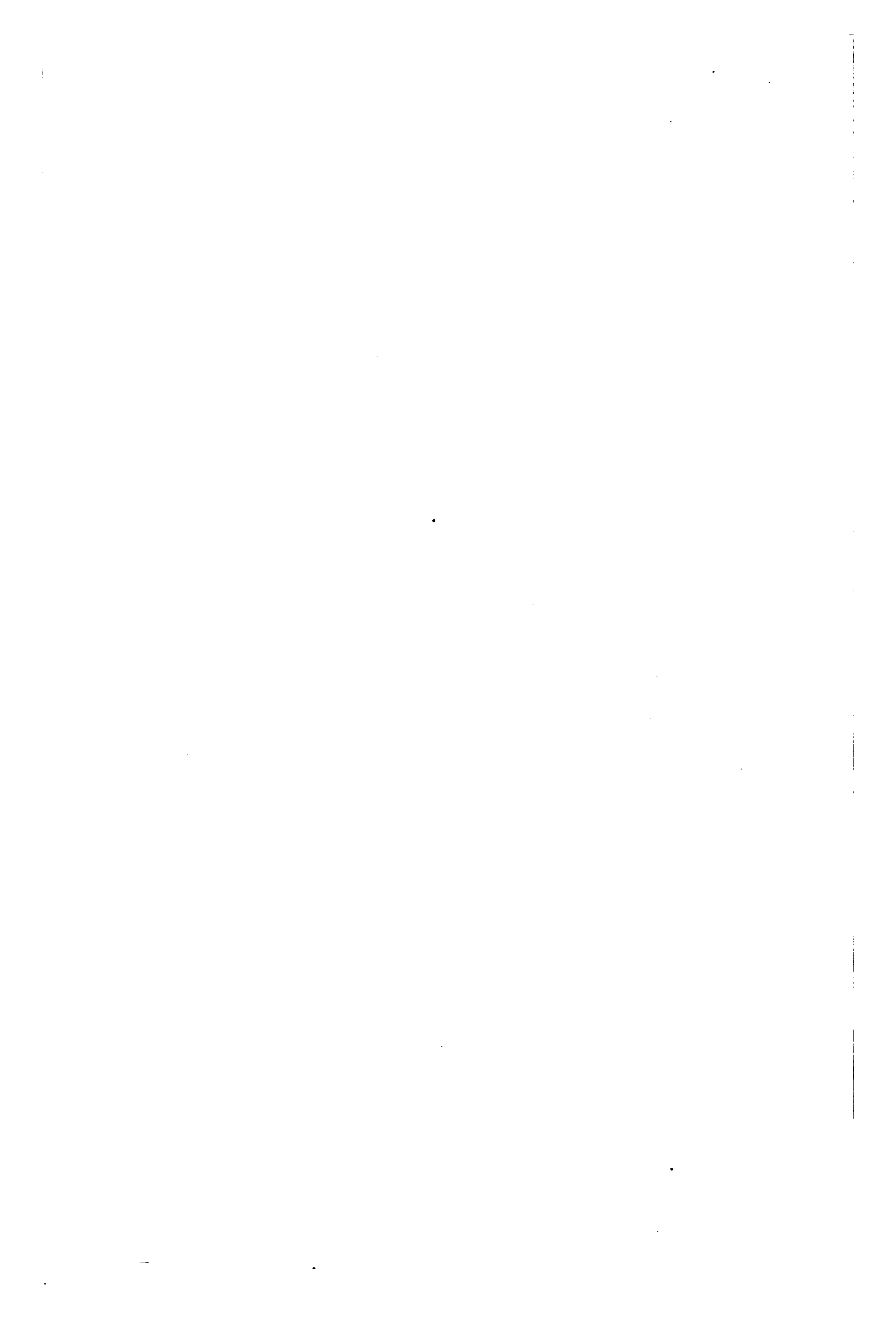
[3]) Hingewiesen sei auf die Statue eines Mädchens von der Korenhalle des Erechtheions zu Athen, abgebildet Tafel 17 dieser Handausgabe.



STATUE EINER TRAUERNDEN BARBARIN

FLORENZ, LOGGIA DEI LANZI

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898



Stirne herein. Das Haupt ist einem häufigen Typus der Trauer entsprechend gegen den rechten, zum Kinne erhobenen Arm geneigt, der auf die linke Hand gestützt zu denken ist. Das feine Oval des Antlitzes zeigt in dem ernsten und festen Blick tiefe Betrübtheit, stille Ergebenheit in das unvermeidliche Geschick der Besiegung, entbehrt aber nicht einer gewissen Hoheit und Würde eines vornehmen, durch die Unterwerfung ungebeugten Charakters, der dem Sieger Achtung geboten haben wird und uns heute noch mächtig ergreift, je länger der Blick auf dem Bilde stiller und edler Trauer ruht.

Die ganze Statue ist, wenn sie wirklich ein römisches Originalwerk vorstellt, ein beachtenswerter Beweis für die Leistungsfähigkeit der römischen Triumphalkunst im augusteischen Zeitalter. Indes das Vorbild derselben läfst sich mindestens bis in das vierte Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgen und zeigt an einem klaren Beispiele den lange wirksamen Einflufs der Tradition eines Typus. Denn auf attischen Grabdenkmälern und, von diesen entlehnt, auf dem berühmten Sarkophag der „Klagefrauen“ aus Sidon in Konstantinopel kehrt die Gestalt der trauernden Frau in fast völlig gleicher Form wieder. In der hellenistischen Epoche, vielleicht in Pergamon, wird das Urbild zur Darstellung der Personifikation unterworfener nichtgriechischer Nationen verwendet und umgestaltet worden sein, um zur Zeit der Römer griechischen oder unter griechischem Einflufse arbeitenden einheimischen Künstlern bei der statuarischen Ausschmückung von Siegesdenkmälern über barbarische Völker das Muster zu sein.

H. L. U.

TAFEL 41.

RELIEFS DER MARCUS-SÄULE ZU ROM.

Noch heute stehen in Rom zwei mächtige Säulen aufrecht, die von einem erzählenden Reliefbande spiralförmig umschlungen sind. Beide beziehen sich auf die Kämpfe römischer Kaiser mit den kräftigen Völkern, welche das Reich von Norden, von

der Donau her, bedrohten. Künstlerisch bedeutender ist die Säule Trajans, welche die Siege dieses Kaisers über die Daker feiert; aber gegenständlich wichtiger für uns Deutsche ist die des Kaisers Marcus, welche den Kämpfen mit den vorwiegend germanischen Völkern an der mittleren Donau, dem sog. Markomannenkriege, gilt.

Aus der langen Serie der Bilder dieser Marcussäule sind hier vier Proben auf einer Tafel vereinigt.

1. Das Regenwunder im Quadenlande. Dieses Bild fällt in den Anfang der langen Reihe. Es ist berühmt, und die hier dargestellte Scene wird auch in unserer sonst so kümmerlichen Überlieferung über den Markomannenkrieg eingehender erwähnt. Das zuverlässig überlieferte Datum der Begebenheit ist das Jahr 174 n. Chr., woran man mit Unrecht hat rütteln wollen. Es sind somit die Ereignisse des Jahres 174, mit welchen die Säule beginnt. Ihren Endpunkt aber bezeichnet, wie aus verschiedenen Umständen mit Sicherheit hervorgeht, der vorläufige Abschlufs des Krieges 175. Die Errichtung der Säule ist höchstwahrscheinlich schon bei dem Triumphe, den Kaiser Marcus 176 über die Germanen und Sarmaten feierte, beschlossen und ihr Bilderschmuck entworfen worden.

Das „Regenwunder“ von 174 ereignete sich nach der Überlieferung (bei Dio Cassius 71, 8 ff.) in folgender Weise: Die Römer rückten im Lande der Quaden vor, wurden von den Feinden umzingelt, vom Wasser abgeschnitten und litten in der Hitze unter entsetzlichem Durste. Da bricht ein gewaltiges Gewitter los, das den Feinden nur Schaden, den Römern nur Nutzen bringt und sie aus der Gefahr der Vernichtung befreit; sie erfechten einen glänzenden Sieg. Der Kaiser schreibt an den Senat, dafs er kein Bedenken getragen habe, da die unverhoffte Hilfe eine göttliche — dies bestimmte der Kaiser nicht näher — gewesen sei, auch ohne vorherige Genehmigung des Senats die siebente Imperatorenacclamation seitens des Heeres anzunehmen. Die Säule stellt nicht einen helfenden Gott, sondern nur die Naturerscheinung selbst, das mit gewaltigem Platzregen verbundene Gewitter, personifiziert dar, wobei als Grundlage der Typus des Gottes des Regenwindes,



1. 2.

3. 4.

RELIEFS DER MARCUSSÄULE

ROM, PIAZZA COLONNA

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

des Notus, diente (vgl. Ovid, met. I, 264 ff.); von diesem stammen die Flügel; mit der Personifikation ist in geschickter Weise die natürliche Darstellung des Regens selbst verbunden, der in Strömen von Haar, Bart und Armen herniederwallt. Unten sieht man versinkende Rosse und tote Quaden, links einige der geretteten Römer. Die Figuren rechts gehören zu der folgenden Scene.

Mit Unrecht hat man neuerdings einen Gegensatz zwischen der Überlieferung und dem Säulenrelief gesehen, oder gar gemeint, die Überlieferung sei nur aus Mifsverständnis der Säule entsprungen. Allein sicher ist, dafs sowohl heidnische, als christliche Legende sich sofort an jenen oben nach der ältesten Überlieferung und der Säule berichteten Vorgang angeschlossen hat.

2. Hinrichtung germanischer Edlen. Sechs Männer werden durchs Schwert gerichtet. Ihre Hände sind auf dem Rücken zusammengebunden. Die Häupter zweier liegen schon am Boden. Auch die Männer, welche die Exekution vollstrecken, sind ihrem Typus nach Germanen. Im Hintergrunde römische Reiter, welche den Richtplatz umstellt haben. Wahrscheinlich ist die Bestrafung aufständischer Germanen gemeint. Die den Römern treu gebliebenen deutschen Stammesgenossen müssen die Exekution ausführen. Der germanische Typus ist hier deutlich ausgeprägt in den edeln, schmalen, hohen Gesichtern mit den langen Bärten. Die Tracht der Germanen besteht hier wie immer auf der Säule aus engen Hosen, die aber häufig das einzige Kleidungsstück sind; dazu tritt oft ein kurzer Rock und ein auf der Schulter festgestecktes Sagum.

3. Germanischer Fürst gefangen abgeführt. Links oben ist eine hochgelegene Burg angedeutet. Zwei römische Soldaten führen zwei germanische Männer gefesselt den Bergweg herunter. Der vordere von ihnen ist vom Künstler besonders sorgfältig ausgeführt; es ist der schönste, edelste Germanenkopf auf der Säule. Man darf in ihm den König Ariogaesus vermuten, auf dessen Einbringung Kaiser Marcus einen hohen Preis gesetzt hatte (Dio Cassius 71, 14). Ein dritter römischer Soldat treibt die gefangenen zwei Söhne des Fürsten vor sich her.

4. Römische Reiterei jagt berittene Sarmaten in die Flucht. Die Hauptgegner der Römer in diesem Kriege waren neben den Germanen die die Theifsebene bewohnenden Sarmaten. Sie werden von den Germanen sehr verschieden gebildet. Sie sind ein flinkes Reitervolk von aufgeregtem, leidenschaftlichem Wesen, aber niedrigen, servilen Manieren; die Köpfe haben einen unedeln Typus mit tief eingesenkter Nasenwurzel; der Bart läfst die Wangen gröfstenteils frei, ist aber vom Kinn aus stark und lang. Sie tragen aufser den Hosen immer den Rock und zuweilen das Sagum darüber. Ihre Waffe ist die Wurflanze. Auf diesem Bilde sind sie in eiligster Flucht begriffen. Einer ist vom Pferde gefallen, das allein weiter rennt; er wird von einem Römer niedergestofsen. — Mit Unrecht hat man in diesem Typus auch Slaven zu erkennen geglaubt.

Der germanische und der sarmatische Typus sind auf der Säule immer deutlich geschieden. Daneben kommen nebensächlich noch einige andere Völkertypen vor, wie die keltischen Cotini.

Von den römischen Soldaten tragen die Legionare, deren einige auf diesem Bilde rechts sichtbar werden, den seit Trajan eingeführten Streifenpanzer, die Auxiliar-Kohorten und die Reiterei das Kettenhemd.

Die Figuren sind (wie auch schon an der Trajanssäule) immer so geordnet, dafs, was hintereinander gedacht ist, übereinander dargestellt wird. A. F.

X. GRIECHISCHE UND RÖMISCHE PORTRÄTS.

Infolge des im Altertum zu allen Zeiten vorhandenen Bedürfnisses, das Antlitz der Verstorbenen durch die plastische Ausschmückung der Gräber den Nachkommen zu erhalten, infolge der schon frühzeitig weitverbreiteten Sitte, Bildnisse der Sterblichen den Göttern zu weihen und der seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. in stets wachsendem Mafse üblichen Gepflogenheit, verdiente Persönlichkeiten durch Ehrenstatuen auszuzeichnen, hat die Porträtkunst von den ältesten Zeiten des griechischen Archaismus bis in die spätrömische Kaiserzeit in einer Mannigfaltigkeit und Vortrefflichkeit sich ausgebildet, dafs sie den Leistungen der übrigen Zweige antiker Kunst als gleichberechtigt an die Seite gestellt werden mufs; bisher aber hat sie in den weiteren Kreisen der Kunstfreunde die gebührende Beachtung noch nicht gefunden. Durch die in dieser Sammlung gebotenen Abbildungen kann sie zwar nicht vollständig in ihrer historischen Entwicklung, aber wenigstens in glänzenden Proben insbesondere aus ihrer Blütezeit gewürdigt werden. Freilich nur bei eingehendem Studium wird die technisch meisterhafte Arbeit und hohe künstlerische Auffassung erkannt werden. Vor allem gewährt es einen fesselnden Reiz, aus den Physiognomieen der Dargestellten ihren Charakter, ihre Gesinnung zu ergründen, bei historisch oder litterarisch hervorragenden Persönlichkeiten das Aussehen mit ihren Thaten und Leistungen zu vergleichen und in Einklang zu bringen. Diese Betrachtungsweise erschliefst bei Anwendung der nötigen Vorsicht eine reiche und reine Quelle der Belehrung.

Aufserhalb des Bereiches dieser Skizze liegt die Behandlung der Anfänge griechischer Bildniskunst, die mit der

ältesten griechischen Plastik zusammenfällt; um an die frühzeitigsten Versuche der Wiedergabe menschlicher Gesichtszüge zu erinnern, genügt es, auf die in mykenischen Gräbern gefundenen Masken aus getriebenem Goldblech, die in die zweite Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. gesetzt werden, hinzuweisen. In viel jüngere Zeit, und zwar in die Wende des siebten und sechsten Jahrhunderts v. Chr. gehört eine Anzahl nackter Gestalten, welche Jünglinge in strammer Haltung darstellen; im Schema zwar noch ägyptischen Vorbildern sich anschliefsend, sind sie doch durch die auf genauem Studium der Natur beruhende Gestaltung des menschlichen Körpers und durch den lebensvollen Gesichtsausdruck von jenen starren Erzeugnissen nichtgriechischer Kunst gewaltig unterschieden. Als klassisches Beispiel dieses Stils gilt mit Recht der sogenannte „Apoll von Tenea“ (Tafel 1), ein Werk aus der Schule des Dipoinos und Skyllis, das als Porträtstatue eines Verstorbenen dereinst auf dessen Grabe aufgestellt war. Wie im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr. die in ihrer Entwicklung vorwärts schreitende altattische Kunst treffliche Schöpfungen frischen Lebens und teilweise individuellen Gepräges hervorgebracht hat, das zeigen neben anderen Werken die dereinst der Göttin Athena geweihten Frauenstatuen, die vor nicht allzulanger Zeit auf der Akropolis zu Athen unter der durch die Zerstörung der Bauten der Burg 480 v. Chr. entstandenen Schuttschicht zu Tage gekommen sind, das zeigt die schon längst gefundene und weithin bekannte Grabstele des Aristion von dem Künstler Aristokles, ein naturgetreues Bild attischer Mannskraft und Tüchtigkeit aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr.

Als die griechische Kunst im fünften Jahrhundert v. Chr. zu ihrer Höhe gelangt war, ist in der Bildniskunst der Niederschlag der Individualitäten grofser Meister erkennbar: es wird berichtet, dafs der Erzgiefser Kresilas (fünftes Jahrhundert v. Chr.) vornehme Männer noch vornehmer dargestellt habe. Die Kopie des Kopfes seiner Statue des Perikles (Tafel 42) bietet eine glänzende monumentale Bestätigung. In ihr ist nach Abstreifung aller unwesentlichen Einzelheiten der äufseren Erscheinung der καλὸς κἀγαθὸς ἀνήρ, der feingebildete Weltmann in vollendeter Form veranschaulicht. Eine weitere, in der Folgezeit überaus wirksame

Phase der Entwicklung ist unter dem Einflusse philosophischer, auf die Erforschung des inneren Menschen gerichteter Studien bewirkt worden. „Der Bildhauer soll die Thätigkeit der Seele in dem Bilde zum Ausdruck bringen“ hat Sokrates einem Künstler gegenüber betont. Diese Forderung ist in der Porträtkunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. und der nachfolgenden Zeit erfüllt worden. Vor allem ist es üblich gewesen, Dichter und Gelehrte zwar nach der Natur oder naturgetreuen Vorbildern, aber ohne die Zufälligkeiten der äufseren Erscheinung so wiederzugeben, wie ihre bleibende geistige Bedeutung in dem Andenken der Nachwelt fortlebte. Von diesem Gesichtspunkte aus sind die erhabene, phantasievolle Gestalt des Sophokles (Tafel 43), die Hermen des philosophisch beanlagten Euripides (Tafel 44), sowie des geist- und gemütvollen Sokrates (Tafel 45) zu betrachten. In ähnlichem Sinne gedacht, aber auf Grund der aus der Überlieferung gewonnenen Vorstellung von der Persönlichkeit aus der Phantasie völlig frei geschaffen ist das dichterisch begeisterte Antlitz des erblindeten Sängers Homer (Tafel 48), eine herrliche Schöpfung aus hellenistischer Epoche. Eine neue Richtung gab der griechischen Bildniskunst die lysippische Schule und Zeit. Das Streben nach Naturwahrheit, die realistische Auffassung, der verstärkte Ausdruck innerer Gefühle und Erregungen sind Eigentümlichkeiten dieses Stils, die zusammengewirkt haben, um die Statue des Demosthenes mit den zerrissenen und durchfurchten Gesichtszügen (Tafel 47) zu bilden, die von jener idealisierten Statue des Sophokles gewaltig sich unterscheidet. Zur Zeit Alexanders des Grofsen und der Diadochen steht die Persönlichkeit der Fürsten im Vordergrunde. In ihrer Wiedergabe haben die Porträtisten neue Aufgaben erhalten und glänzend gelöst. Nicht mehr der geistvolle Ausdruck der Gesichter, wie bei den Dichtern und Gelehrten, fesselt das Auge des Betrachters, sondern das historische Interesse an den einzelnen Physiognomieen dieser kraftvollen, zum Herrschen wie geborenen Fürsten ist es, das beim Anblicke ihrer Bildnisse in hohem Mafse erregt wird. Eine Vorstufe dieser Entwicklung ist in dem Kopfe des jugendlichen Alexander (Tafel 46) veranschaulicht: ein gröfserer Gegensatz als der zwischen der vornehmen Ruhe des Perikles

und der vorwärtsstürmenden Entschlossenheit Alexanders ist kaum denkbar.

Die hellenistische Porträtkunst hat auf römischem Boden eine unmittelbare Weiterentwicklung nicht erfahren. Vielmehr trat der griechischen Kunst bei ihrem Übergange nach Rom eine verhältnismäfsig durchgebildete, auf lokaler Tradition gegründete, specifisch italische Porträtkunst entgegen, die uns heute noch in erster Linie durch die zahlreich erhaltenen etruskischen Bildnisse vergegenwärtigt wird und für die rücksichtslose Nachahmung der Natur in ihrer unverfälschten Urwüchsigkeit ohne jegliche Verfeinerung mafsgebend war. Freilich die überwiegende Mehrzahl römischer Bildnisse stellt sich bereits als das Ergebnis der Vereinigung einheimischer, schon bedeutend vorgeschrittener Kunstübung und des namentlich in der künstlerischen Auffassung und Technik sich offenbarenden griechischen Einflusses dar. Als eines der ältesten Denkmäler dieser Gattung, dessen genaue Datierung bisher leider nicht gelungen ist, gilt wohl mit Recht der bärtige Bronzekopf des Konservatorenpalastes zu Rom (Tafel 49), in dem der Typus des alten Republikaners in verhältnismäfsig reiner Form wiedergegeben ist. Verschieden von diesem stilistisch bis jetzt alleinstehenden Werke ist eine ziemlich grofse Reihe von Porträtbüsten unbärtiger Römer aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert bis in die Anfänge der Kaiserzeit, in denen die herbe Realistik des Aussehens zwar meistens etwas gemildert ist, aber das nationale Gepräge des civis Romanus von echtem Schrot und Korn, seine Einfachheit und Tüchtigkeit, sein praktischer Verstand, seine gewaltige Energie zum Ausdruck kommen (vgl. Tafel 52: „Römischer Bürger, mit der Toga bekleidet“, ferner das Grabrelief mit der Gruppe eines römischen Ehepaars im Büstenzimmer des vatikanischen Museums, die beiden „Marius“ benannten Köpfe im Museo Chiaramonti ebenda u. s. w.). Von diesen meisterhaften Charakterbildern echtrömischen Wesens scheidet sich eine kleine Gruppe von Bildnissen etwa der nämlichen Epoche aus, die völlig verschiedene Physiognomieen zeigen. Es sind dies jene intelligenten und geistreichen, oft eines gewissen sarkastischen Zuges nicht entbehrenden Gesichter, die durch die griechische Bildung,

insbesondere durch das Studium der griechischen Philosophie verfeinert erscheinen. Ausgezeichnete Beispiele dieses veränderten Volkstypus sind die Cicero, Marc Anton u. a. m. benannten Köpfe. Aus der Büste des Agrippa (Tafel 49) ist jene geistige Durchbildung in nur geringem Grade zu erkennen, da in seinem Antlitze der Typus des alten Römers überwiegt und die Gesichtszüge in lebhafter, pathetischer Erregung wiedergegeben sind.

In der Kaiserzeit waren es vorwiegend die ungemein häufigen Darstellungen der Kaiser und der Mitglieder des kaiserlichen Hauses, welche die römische Plastik beschäftigt haben. In der ganzen Gestalt der Kaiser, die sowohl über das Menschliche nicht erhaben in der Kleidung des Bürgers oder in militärischer Rüstung, als auch in Heroisierung verewigt worden sind, galt es vor allem die Majestät des Imperators zur Geltung zu bringen: eine wahrhaft fürstliche Erscheinung ist die Panzerstatue des Augustus aus Prima Porta (Tafel 50), der in würdevoller Stellung als Feldherr vor dem Heere eine Ansprache zu halten im Begriffe ist. Mit dem sitzenden Nerva der Rotunde des vatikanischen Museums, der nach dem Vorbilde des thronenden Zeus gebildet ist, lassen sich wenige Porträtstatuen an Wahrheit und Gröfse der Auffassung vergleichen. Marc Aurel auf dem Kapitolsplatze, der hoch zu Rofs über besiegte und Gnade flehende Gegner hinwegreitend gedacht ist, gilt mit Recht als eines der grofsartigsten Reiterstandbilder aller Zeiten. In das Gebiet des Idealen erhoben erscheinen einige Statuen römischer Damen etwa aus der augusteischen Epoche, die in den Formen griechischer Meisterwerke des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. wiedergegeben sind: die auf dem Lehnstuhl sitzenden Frauen (in den Uffizien zu Florenz und in mehreren Museen Roms), die in ihrer bequemen Haltung Anmut und Würde vereinigen, sind vermutlich Nachbildungen attischer Grabstatuen; die unter dem Namen der „Herkulanenserin“ bekannte Statue in Dresden (Tafel 51), die wahrscheinlich als ein in der Heimat errichtetes Ehrenstandbild aufzufassen ist, geht in ihrem Typus auf ein Werk praxitelischer Zeit und Richtung zurück. In der Wiedergabe der Physiognomieen der Kaiser, kaiserlichen Prinzen und

Damen hat die römische Skulptur bis in die späteste Zeit bewundernswerte Beherrschung der Technik, höchste Meisterschaft in der wirkungsvollen Hervorhebung des Charakters der Dargestellten bethätigt. Von der Epoche des julisch-claudischen Hauses an bis auf Hadrian herab tritt meistens in den Gesichtern ruhige Geschlossenheit, vornehmer Adel hervor (vgl. den Kopf der Statue des Augustus Tafel 50), während in manchen Porträts der Kaiser von hadrianischer Zeit ab, die grofsenteils als tüchtige künstlerische Leistungen erscheinen, sowohl die halbbarbarische Abstammung vieler dieser Fürsten, als auch die Herkunft zum Teil aus niederen Gesellschaftskreisen erkennbar ist. Welche Schaffenskraft noch im dritten Jahrhundert v. Chr. die römische Kunst bewahrt hat, bezeugt der treffliche Charakterkopf des Caracalla der Inbegriff des Cäsarentums in seiner schlimmsten Bedeutung.

H. L. U.

TAFEL 42.

PERIKLES.

HERMENBÜSTE AUS MARMOR. LONDON, BRITISH MUSEUM.

Diese nur wenig verletzte Herme, eine gute Kopie eines griechischen Werkes aus römischer Kaiserzeit, ist im Jahre 1781 in der sog. Villa des Cassius bei Tivoli gefunden und kam später in das British Museum. Dafs der Athener Perikles, des Xanthippos Sohn, dargestellt ist, sagt die antike griechische Inschrift unten am Schafte. Bei Plinius dem Älteren, naturalis historia 34, 74, ist überliefert, dafs ein Zeitgenosse des Perikles, der Erzgiefser Kresilas, eine Bronzestatue des Mannes gefertigt hat. Die längst geäufserte Vermutung, dafs dieselbe mit der von dem Periegeten Pausanias 1, 25, 1 ohne Künstlerbezeichnung in der Beschreibung der Akropolis von Athen erwähnten, unweit der Athena Promachos des Pheidias und in der Nähe der Propyläen aufgestellten identisch sei, hat kürzlich eine Bestätigung gefunden: unter den unerschöpflichen Marmortrümmern der Burg ist ein Block zum Vorschein gekommen,



PERIKLES

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

der die schlichte, der Sitte der Zeit gemäſs abgefaſste Inschrift Περ]ικλέος | [1])Κρεσ]ίλας ἐποίε („Perikles | Kresilas ist der Verfertiger“) trägt. Aus dem Wortlaute derselben hat man geschlossen, daſs das Bild keine Stiftung des Staates, sondern wohl nur das Weihgeschenk eines Privaten war. Eine Nachbildung dieses Werkes des Kresilas ist höchstwahrscheinlich in der hier wiedergegebenen römischen Marmorkopie erhalten. Denn die Betrachtung des Stils führt auf die Zeit des Künstlers und die Bearbeitung besonders des Bartes auf ein Bronzeoriginal, endlich läſst das Vorhandensein von Wiederholungen desselben Kopfes auf ein berühmtes Vorbild schlieſsen. So ist wirklich ein nach dem Leben gearbeitetes und daher treues Abbild des Mannes erhalten.

Das längliche Oval des edlen, regelmäſsig gebildeten, mäſsiger Fülle nicht entbehrenden Gesichtes ist von einem kurzgeschorenen, wohlgepflegten Vollbarte umrahmt. Unter dem hohen, ein wenig nach rückwärts geschobenen Helm quillt üppig das Lockenhaar zu beiden Seiten des Gesichtes hervor. Den Helm hat Perikles wahrscheinlich nicht, wie in der vita des Plutarch 3 berichtet ist, deshalb auf dem Kopfe, um die von den gleichzeitigen Komikern verspottete Spitzform des Schädels zu verbergen, sondern, wie andere erhaltene Porträts von Feldherrn lehren, nur der Sitte der Zeit gemäſs zur Bezeichnung des Strategenamtes, das er wiederholt bekleidete, und unter dem er den maſsgebenden Einfluſs gewann. Die Haltung des etwas zur Seite geneigten Kopfes hat Kresilas vielleicht im Leben an Perikles selbst als Eigentümlichkeit seiner Erscheinung beobachtet und durch die Wiedergabe derselben in der Statue die lebendige Vorstellung, die man von der Persönlichkeit des groſsen Staatsmannes gewinnt, gesteigert[2]). Man erblickt in der Büste einen schönen Mann im besten Lebensalter, in voller Schaffenskraft, der auch auf das Äuſsere

[1]) „Περικλέος“ für „Περικλέους“ und „ἐποίε“ für „ἐποίει“ nach der älteren attischen Schreibweise. Dem Sinne nach ist zu „Περικλέους“ „εἰμί“ zu ergänzen, und wörtlich zu übersetzen: „ich gehöre dem Perikles“.

[2]) Freilich besteht auch die Möglichkeit, daſs durch die uns nicht überlieferte Situation der Statue die seitliche Neigung des Hauptes gegeben war und von dem römischen Kopisten in der Herme beibehalten worden ist.

etwas gehalten hat. Schon die leicht gewölbte Stirne und der Einschnitt über der regelmäfsig geformten Nase, die scharfumrissenen, geschwungenen Brauen, vor allem aber der Träger des Geistigen, das tiefliegende, hochumränderte Auge offenbaren den gedankenreichen, besonnenen Ernst des grofsen Staatsmannes. Aber frisches Leben gewinnt der Marmor durch die Bildung des Mundes. Die vollen, breiten, fast etwas weichlichen Lippen sind ein wenig geöffnet: So glaubt man den reichen Flufs der Worte, die dem Munde entströmen, zu vernehmen. Man gedenkt unwillkürlich des Lobes, das von den alten Schriftstellern[1]) der Beredsamkeit des Perikles gespendet worden ist, und erinnert sich der herrlichen Leichenrede auf die im ersten Jahre des peloponnesischen Krieges Gefallenen[2]). Wenn man aber den Gesamteindruck, den die Büste macht, festhält, versteht man wohl, wie der Staatsmann in der Volksversammlung die leidenschaftlichen und aufbrausenden Massen gelenkt hat, bei aller Volkstümlichkeit unerschütterlich fest und bestimmt, den Angriffen der Feinde mit kalter Ruhe entgegnend[3]). Hoheit und Kraft, ruhiger und klarer Verstand, Milde und heiterer Friede sind in wunderbarer Harmonie auf den Gesichtszügen ausgebreitet. Der Beiname des Olympiers, dessen die Bronzestatue ebenso wie der Dargestellte selbst im Altertum gewürdigt worden ist, behauptet in dem Abglanze des römischen Marmors volle Geltung. H. L U.

TAFEL 43.

SOPHOKLES.

MARMORSTATUE DES LATERANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Die Zierde der Sammlung des lateranischen Palastes ist dieses etwas überlebensgrofse Standbild, das 1839 in dem

---

[1]) Eupolis und aus ihm z. B. Cicero Brutus 9, 38. Vgl. Comicorum Atticorum fragmenta ed. Kock I. 281, 94 und III. 718, 94.

[2]) Thukydides, Geschichte des peloponnesischen Krieges 2, 35 ff.

[3]) Vgl. Thukydides a. a. O. 2, 65, 8.



SOPHOKLES

ROM, LATERAN

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G. MÜNCHEN 1898

heutigen Terracina, der alten Volskerstadt Anxur[1]), ans Licht gekommen und von der dort ansässigen Familie Antonelli dem Papste Gregor XVI. zum Geschenke gemacht worden ist. Mehrfach gebrochen, aber im wesentlichen glücklich erhalten, ist das treffliche Kunstwerk von dem Bildhauer Tenerani nach antiken Mustern ergänzt worden[2]). Die Deutung ist durch eine kleine Marmorbüste des Vatikans gegeben, auf welcher der Name des Dichters in griechischer Inschrift zu lesen ist. Da des Sophokles Sohn, Jophon, seinem Vater nach dessen Tode eine Statue hat errichten lassen[3]), war der Nachwelt ein getreues Abbild des grofsen Dichters überliefert. Aber ob in der lateranischen Statue eine Nachbildung dieses Werkes zu erkennen ist, kann ebensowenig festgestellt werden, als die Beziehung auf das Erzbildnis, das von dem athenischen Volke auf Antrag des Redners Lykurg dem Dichter gestiftet worden ist[4]), in Ermanglung einer Beschreibung desselben bewiesen werden kann; dem Stile und der Komposition nach scheint das Original der lateranischen Statue etwa in das vierte Jahrhundert zu gehören.

In frischer Kraft männlicher Jahre steht der Dichter da, den linken Fufs wie zum Ausschreiten vorgesetzt und so in leichter Bewegung, durch die bequeme Haltung der Arme aber in das richtige Mafs ruhiger Stellung gebracht, eine elastische Gestalt, die über sich selbst fast hinauszuragen scheint und der eigenen Würde sich bewufst ist, indes bei aller Vor nehmheit ungezwungen, das Musterbild des καλὸς κἀγαθὸς ἀνήρ, des feingebildeten Weltmannes des fünften Jahrhunderts v. Chr. Vorwiegend die zarte Behandlung des Marmors an dem weiten, fast zu reichlich bemessenen Mantel, der den gröfsten Teil des Körpers bedeckt, läfst auch in dieser ausgezeichneten Kopie die Hand eines grofsen Künstlers er-

[1]) Sie hiefs auch im Altertum schon frühzeitig Tarracina.

[2]) Unter den bedeutenderen Ergänzungen sind vollständig erneuert die Basis, der Schriftenkorb, die Füfse.

[3]) Vita Sophoclis 11, abgedruckt in Sophoclis Electra edidit Otto Jahn, editio tertio curata ab Adolfo Michaelis. Bonn 1882.

[4]) Leben der zehn Redner 841 F, womit Pausanias, Beschreibung Griechenlands I, 21, 1 in Verbindung gebracht wird; demgemäfs stand das Werk im Dionysostheater zu Athen.

kennen; denn man zweifelt, ob die ruhiger gehaltenen Teile, an denen die edlen Körperformen mehr durchscheinen als verhüllt werden, oder der reiche Wechsel in der Linienführung, die trotz der Mannigfaltigkeit ein einheitliches Bild darstellt, gröſsere Bewunderung verdienen. Die mächtige Wirkung der Statue wird erhöht durch die Betrachtung des regelmäſsig gebildeten, edel geformten Hauptes, welches, mit einem Bande geschmückt, stolz erhoben ist. „Der Ausdruck des Gesichtes, das von wohlgepflegter Lockenfülle des Haares und Bartes umkränzt wird, an dem die hohe Stirne erhabene Weisheit und die feine Bildung des Mundes bezaubernde Beredsamkeit ahnen lassen, ist ebenso heiter und klar als ernst und tiefgeistig; das Seherische des Dichters bei etwas nach oben gewandtem Blicke verbindet sich mit der verständigen Durchbildung des reichsten und thätigsten Geistes. Dadurch ist es möglich, im Anblicke dieses Bildes sich in den Geist des Dichters und das Eigentümliche seiner vollendeten Bildung zu versenken, sich ihrer gewissermaſsen im Anblicke der Person selbst zu vergewissern“ (Welcker). So erregt das Antlitz den Eindruck der reinen Harmonie des geistigen und leiblichen Daseins, wie sie höher kaum gedacht werden kann, und steigert den Wert des ganzen Werkes, das mit Recht als die schönste aus dem Altertum erhaltene Porträtstatue und als ein für die ganze gebildete Welt schätzbares und teueres Denkmal gepriesen wird.

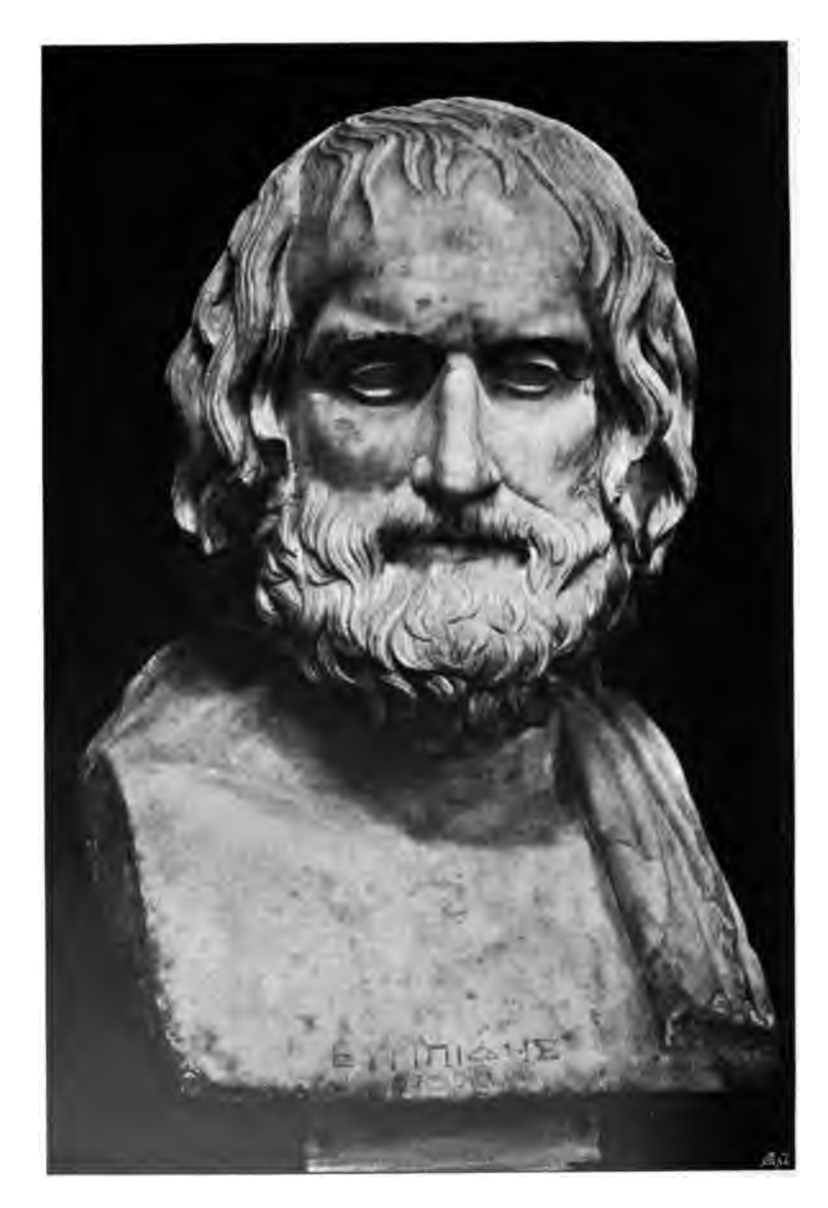
H. L. U.

TAFEL 44.

EURIPIDES.

HERMENBÜSTE AUS MARMOR. NEAPEL, MUSEO NAZIONALE.

Unter den in nicht unbeträchtlicher Anzahl aus der römischen Kaiserzeit erhaltenen Porträts des Euripides, die neben litterarischen Nachrichten ein monumentales Zeugnis für seine Popularität in späterer Zeit abgeben, ist die hier abgebildete, bis auf die teilweise ergänzte Nase fast unversehrt erhaltene Büste von feiner Arbeit eines der besten und bedeutendsten



EURIPIDES

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

und wird in seinem Werte gesteigert durch die unten am Schafte angebrachte antike griechische Inschrift, die in unregelmäfsigen, aber deutlich lesbaren Buchstaben die Person des Dargestellten nennt und so auch für andere Bildwerke zuerst die sichere Deutung ermöglicht hat. Bereits zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts als Eigentum der römischen Familie Farnese erwähnt, ist sie nach dem Aussterben dieses Hauses zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit weltberühmten Antiken in den Besitz des damaligen Königs von Neapel und von ihm in das dortige Museum gelangt.

Der Kopf ruht in leichter Neigung auf dem Hermenschafte auf, an dem das um die Schulter sich legende und auf der linken Seite nach vorwärts herabhängende Mantelstück die Vorstellung einer ganzen Statue erleichtert. Er zeigt den Dichter in vorgeschrittenen Jahren, indes von der Schwäche des Alters noch nicht berührt. Von dem Wirbel hängen nach rückwärts und in gleicher Masse nach beiden Seiten lange, freigearbeitete Locken, die bis in den Nacken reichen, sowie Schläfe und Ohren völlig bedecken, fast wie eine schwere Last herab, während in die Stirne nur einzelne dünne Strähnen hineinreichen. Unmittelbar an das Haar schliefst sich auf beiden Seiten der ziemlich lange, nicht allzu sorgfältig gepflegte Vollbart an. Der Grundcharakter der Züge des breiten, mageren Gesichtes ist hoher Ernst, Gedankenreichtum und Gedankenschwere, die in dem gesenkten Blicke, den tiefliegenden, hochumränderten, von geschwungenen Brauen beschatteten Augen, der mächtigen, gewölbten Stirne, endlich den bezeichnenden Einschnitten über der Nase sich kundgeben und durch die eingefallenen Backen mit den vorstehenden Knochen noch deutlicher zum Ausdrucke gebracht werden. Indes ist auf dem ganzen Gesichte Ruhe und Milde des gereiften Alters ausgebreitet, die durch die Fülle des Haares und Neigung des Hauptes noch verstärkt werden und in Verbindung mit der um den leise geöffneten Mund und die herabhängende Unterlippe sich aussprechenden Gutmütigkeit einen vertrauenerweckenden und sympathischen Eindruck gewähren.

So finden die Nachrichten der Schriftsteller über das Aussehen und den Charakter des Dichters in der Büste nur teil-

weise Bestätigung. Denn „er erschien“, wie überliefert ist, „mit mürrischem Antlitze, gedankenvoll, streng . . .“ [1]) und „hat nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt“ [2]). Doch darf man vermuten, dafs einige dieser Eigenschaften und Eigentümlichkeiten von der gleichzeitigen Komödie, wenn auch nicht völlig erdichtet, so doch zu stark betont worden sind, und annehmen, dafs die Gesichtszüge in vorgeschrittenen Jahren sich abgeklärt und gemildert haben. Ein Zusammenhang der Hermenbüste mit der Bronzestatue, die auf Antrag des Staatsmannes Lykurg von dem athenischen Volke errichtet worden ist [3]), kann ebenso wie bei der lateranischen Statue des Sophokles in Ermanglung einer Beschreibung derselben weder bewiesen, noch widerlegt werden. Jedenfalls aber ist das Urbild der Büste, die ohne scharfe Betonung von Einzelheiten die Persönlichkeit des Dargestellten in bezeichnender Individualität unverkennbar ausprägt, kein etwa nach dem Tode des Dichters gearbeitetes Idealporträt, sondern kann nur nach der Natur oder einem naturgetreuen Muster gebildet worden sein. Besonders schätzbar ist das Bildwerk auch darum, weil in ihm die Eigentümlichkeit der von den Lehren der Philosophen beeinflufsten, gedankenreichen, sittlich tiefernsten Dichtung, welcher Euripides den Namen des Philosophen der Bühne verdankt [4]), eine Erklärung nnd Bestätigung findet, ebenso wie die Statue des Sophokles gleichsam als Verkörperung seines geistigen Wesens, wie es in den Tragödien zum Ausdruck kommt, erscheint. Auch neben diesem vornehmen, erhabenen, heiteren Standbilde, das in seiner unerreichten Vollendung unmittelbar fesselt und mächtig begeistert, wird das Auge auf den einfacheren und schlichteren, aber edlen und ehrwürdigen Zügen der Büste des Euripides mit steigendem Interesse und wachsender Befriedigung ruhen. H. L. U.

---

[1]) Vita ed. Nauck vor der Teubnerschen Textausgabe I. Zeile 64 ff.

[2]) Alexander Aetolus bei Gellius, noctes Atticae 15, 20.

[3]) Leben der zehn Redner 841 F, womit Pausanias, Beschreibung Griechenlands 1, 21, 1 in Verbindung gebracht wird; demgemäfs stand das Werk im Dionysostheater zu Athen.

[4]) Athenaeus, Tischgespräche 158 e und 561 a; Vitruv, de architectura VIII praefatio u. a. St. m.



SOKRATES

ROM, VILLA ALBANI

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

TAFEL 45.

SOKRATES.

HERMENBÜSTE AUS MARMOR. ROM, VILLA ALBANI.

Diese ein wenig überlebensgroſse Herme wurde 1735 bei dem alten Tuskulum unter den Trümmern eines antiken römischen Landhauses gefunden, das noch heutzutage ohne jede Begründung als die ehemalige Villa des Cicero bezeichnet wird, und kam alsbald in den Besitz des groſsen Kunstsammlers und Kunstkenners Kardinal Alessandro Albani. Abgesehen von dem ergänzten Schafte vortrefflich erhalten, gilt sie mit Recht als die bezeichnendste unter den zahlreich erhaltenen Büsten des Sokrates und erregt durch die Originalität des Dargestellten und der Darstellung wie kaum ein anderes Porträt der hervorragenden Persönlichkeiten der Glanzzeit Athens das Interesse der ganzen gebildeten Welt.

Der in leichter Neigung auf dem Schafte ruhende Kopf stellt den groſsen Philosophen in reiferen Jahren dar. Der mächtige, über der gefalteten Stirne steil aufsteigende und in langgezogenem, flachem Bogen sich wölbende Schädel ist gröſstenteils vom Haare entblöſst und nur rückwärts von leise gekräuselten Locken nicht allzu dicht bedeckt. Unmittelbar an das Ohr schlieſst sich der groſse Vollbart an, der in einzelnen, gewellten Strähnen nach abwärts fällt und überragt wird von dem ungewöhnlich langen, im Bogen wulstartig gedrehten Schnurrbarte. Was sofort das Auge des Betrachters auf sich zieht, ist die hornartig gebogene, in einen dichten Knollen endigende Stumpfnase mit den aufgeblähten Flügeln; damit steht in Einklang die dicke Unterlippe des leise geöffneten Mundes, sowie die brettartig auf der Stirne aufgelagerte Fett- und Hautmasse, die, nur unterbrochen durch den tiefen, dreieckförmigen Einschnitt über der Nase, in der ganzen Ausdehnung des unteren Teiles der Stirne sich ausbreitend und in den aufgequollenen Teilen über den schmalen Augen mit dem hohen Oberlide und dem schlaff herabhängenden Unterlide gewissermaſsen sich fortsetzend durch den Gegensatz zu den etwas eingefallenen, fast

welken Backen mit den vorstehenden Knochen um so bezeichnender und eigentümlicher wirkt. Es bedarf gar nicht der inschriftlichen Beglaubigung einer Büste in Neapel[1]), um die Person des Dargestellten beim ersten Anblicke zu erkennen. Denn das Bild, das von Sokrates' Aussehen in der zeitgenössischen Litteratur[2]) überliefert ist und insbesondere aus den platonischen Dialogen in strahlendem Lichte hervorleuchtet, tritt in der Büste überaus lebendig vor Augen. Es ist bezeichnend für den Wert derselben, dafs man nicht lange an den silenartigen Formen des Gesichtes Anstofs nimmt, sondern in Erkennung des geistigen Gehaltes die Häfslichkeit vergifst, und wenn sie in Erinnerung bleibt, mit der Vorstellung von dem Wesen des Dargestellten in Einklang bringt. Denn was sie über den Typus jenes Halbgottes gewaltig erhebt, ist der in der Vorderansicht vortrefflich zur Geltung kommende Ausdruck des Antlitzes, der ruhige, sichere, nachdenkliche Blick, der klare, besonnene Verstand, die milden, würdigen, väterlichen Züge, das einfache, ehrwürdige, edle

---

[1]) Sie ist Seite 157 abgebildet.

[2]) Plato, Symposion 215: φημὶ (Alkibiades) ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς . . . ὅτι μὲν οὖν τό γε εἶδος ὅμοιος εἶ τούτοις, ὦ Σώκρατες, οὐδ' αὐτὸς ἂν δήπου ἀμφισβητήσαις. . . . („ich behaupte, er sei den Silenen sehr ähnlich . . . dafs du diesen im Aussehen ähnlich bist, Sokrates, möchtest du wohl selbst nicht leugnen . . ."), vgl. auch Xenophon, Symposion 4, 19.

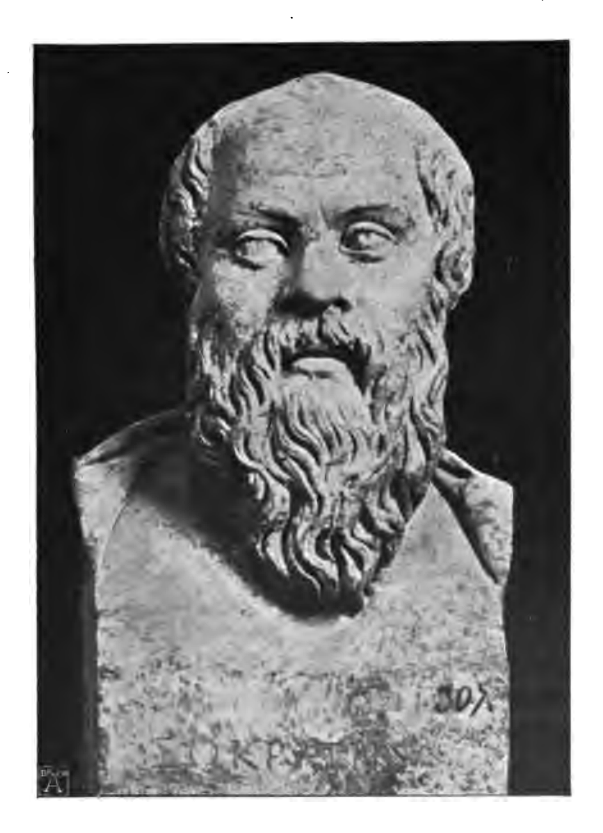
Die Glatze ist durch Aristophanes, Wolken Vers 146 f. bezeugt, vgl. Schol. zu Vers 146.

σιμός („stumpfnasig") nennt Sokrates sich selbst Theätet 209; vgl. Xenophon a. a. O. 5, 6.

ἐξόφθαλμος („mit hervorstehenden Augen") desgleichen Theätet a. a. O. Phädon 117: ὥσπερ εἰώθει ταυρηδὸν ὑποβλέψας („nachdem er seiner Gewohnheit entsprechend ihn stier von unten angesehen hatte"), vgl. Xenophon a. a. O. 5, 5.

Xenophon a. a. O. 5, 7: τοῦ γε μὴν στόματος, ἔφη ὁ Κριτόβουλος, ὑφίεμαι. εἰ γὰρ τοῦ ἀποδάκνειν ἕνεκα πεποίηται, πολὺ ἂν σὺ μεῖζον ἢ ἐγὼ ἀποδάκοις. διὰ δὲ τὸ παχέα ἔχειν τὰ χείλη οὐκ οἴει καὶ μαλακώτερόν σου ἔχειν τὸ φίλημα; ἔοικα, ἔφη (Sokrates), ἐγὼ κατὰ τὸν σὸν λόγον καὶ τῶν ὄνων αἴσχιον τὸ στόμα ἔχειν („was freilich den Mund anlangt," versetzte Kritobulos, „so bescheide ich mich. Denn wenn er zum Abbeifsen gemacht ist, so möchtest du bei weitem ein gröfseres Stück abbeifsen, als ich. Glaubst du aber nicht, weil meine Lippen dick sind, dafs auch mein Kufs sanfter ist als der deinige? „Nach deiner Rede scheine ich," sagte Sokrates, „einen häfslicheren Mund als die Esel zu haben").

Wesen des Mannes, welches unser Auge heutzutage unwiderstehlich gebannt hält und der Persönlichkeit in dem gleichzeitigen Kreise ihrer Freunde und Feinde siegreiche Überlegenheit verschafft hat. Es ist in der That in rauher Schale ein goldener Kern oder, wie Alkibiades bei Plato [1]) sinnig und



fein es ausdrückt, ein göttliches Bild in der äufseren Hülle der Silensherme verborgen.

Das Original der Büste ist nicht zu Lebzeiten des Sokrates gearbeitet worden. Denn wenn auch bereits im fünften Jahrhundert v. Chr. eine Richtung der Porträtkunst, welche die Wirklichkeit mit allen Zufälligkeiten getreu wiedergibt, sowohl

[1]) Symposion 215 A f., vgl. auch 216 f.

durch litterarische Nachrichten bezeugt, als auch wohl in Monumenten nachweisbar ist und in einem jüngeren Zeitgenossen des Philosophen, dem Erzgiefser Demetrios mit dem Beinamen ἀνθρωποποιός („Menschenbildner“), einen hervorragenden Vertreter gefunden hat, so lehrt doch ein Vergleich mit anderen getreu oder wenigstens getreuer der Natur nachgebildeten Büsten, insbesondere mit jener inschriftlich bezeichneten des Neapolitaner Museums, dafs in der Herme der Villa Albani zum Zwecke der Schöpfung eines ausgeprägten Charakterkopfes einer auch bei anderen Porträts berühmter Männer nachweisbaren Kunstübung entsprechend die litterarisch und monumental überlieferten Züge zu stark betont und in dem Ausdrucke des Silentypus geradezu übertrieben worden sind. Ein dem Kunstcharakter nach möglicher Zusammenhang mit der von den Athenern im Pompeion, einem für die Vorbereitung der Festzüge bestimmten Gebäude, errichteten Erzstatue von der Hand des Lysipp[1]) ist in Ermanglung näherer Nachrichten nicht zu erweisen. Wenn nun auch die ebenso schlichten als durchgeistigten Züge des grofsen Philosophen aus unserer Büste nicht in voller Wahrheit entgegenschauen, ist doch dadurch der Wert des Werkes nur wenig geschmälert. Denn Charakter und Geist des Dargestellten sind in klarer und reiner Form zum Ausdruck gebracht. So ist die Aufgabe, die Sokrates selbst der Porträtkunst einem Künstler gegenüber in hochbedeutender Auseinandersetzung gestellt hat, gerade in seinem eigenen Bildnisse gelöst worden: Δεῖ τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἴδει προσεικάζειν[2]) („der Bildhauer soll die Thätigkeit der Seele in dem Bilde zum Ausdruck bringen“). H. L. U.

TAFEL 46.

KOPF DER STATUE ALEXANDERS DES GROSSEN[3]).

MARMOR. MÜNCHEN, GLYPTOTHEK.

Diese etwa lebensgrofse Kopie, deren Fundort nicht ermittelt ist und die schon Winckelmann als im Palazzo Rondanini

[1]) Laertios Diogenes, Leben der Philosophen II, 43.
[2]) Xenophon, Memorabilien 3, 10, 8.
[3]) Die ganze Statue ist Seite 159 abgebildet.

zu Rom befindlich erwähnt hat, ist eine gute Kopie aus römischer Zeit. Trotz der Erneuerung des rechten Beines mit der Erhöhung und des gröfseren Teils der Arme ist die Erhaltung



glücklich zu nennen, da der völlig unversehrte Kopf niemals von der Statue getrennt war. Der rückwärts als Stütze dienende Panzer weist auf die militärische Stellung der Persönlichkeit hin, falls er nicht erst von dem Kopisten beigefügt ist. Die Deutung der in heroischer Nacktheit gebildeten Statue auf

Alexander den Grofsen ist seit langer Zeit in Geltung; sie wird durch litterarische Nachrichten über das Aussehen des Königs begründet und insbesondere durch die Ähnlichkeit mit den auf Münzen des Königs Lysimachos von Thrakien geprägten Köpfen Alexanders gestützt, konnte aber durch statuarische Werke bisher nicht bekräftigt werden, da die Ikonographie Alexanders des Grofsen trotz der im Altertum bis in die spätere römische Kaiserzeit vorhandenen zahlreichen Bildnisse heutzutage ein nur im geringsten Teile gelöstes wissenschaftliches Problem bildet.

Der jugendliche, etwa 18 Jahre alte Prinz steht dem auf eine Erhöhung aufgesetzten rechten Fufs entsprechend in nach vorwärts geneigter Haltung ohne äufsere Thätigkeit da; die Arme waren vermutlich ohne Attribut über das rechte Knie gelegt. Die überaus kräftig entwickelten Körperformen sind schlank und geschmeidig, durch starke Muskelbildung ausgezeichnet. Die ganze Erscheinung ist im Vollgefühle jugendlicher Kraft auch in der bequemen Stellung fürstlich erhaben, ungezwungen vornehm. Aber erst durch den Typus des Kopfes wird das Porträt einer aufserordentlichen Persönlichkeit in ihrer ganzen Bedeutung erkannt und gewürdigt. Auf dem überaus kräftigen Halse ruht der wunderbar schöne, in Übereinstimmung mit der ganzen Körperhaltung zur rechten Seite und nach vorn geneigte Kopf, der durch den Zauber ebenso kraftvoller als zarter Jugendlichkeit den Beschauer fesselt und begeistert. Die üppige Lockenfülle, die über der Mitte der Stirne in einzelnen Strähnen gerade emporragt[1]) und Schläfe sowie teilweise das Ohr bedeckend, über den Hals in edlem Flusse herabwallt, ist wohlgeeignet, die grofsartige Schönheit und Erhabenheit des Gesichtsausdruckes zu steigern. Das breite, mäfsig volle, bartlose, von einem runden Kinn abgeschlossene Oval ist in ruhigen Flächen ungemein regelmäfsig gebildet und kraftvoll belebt durch die gebogene Nase. Der kleine, zartgebildete, leise geöffnete Mund zeigt einen fast herben Zug, der durch den sinnenden, träumerisch in die Ferne gerichteten Blick der von geschwungenen Brauen beschatteten, weitgeöffneten, grofsen

[1]) Plutarch, vita des Pompeius cap. 2, Älian, varia historia 12, 14.





KOPF EINER STATUE ALEXANDERS DES GROSSEN

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Augen[1]) mit dem aufgeschwollenen Unterlide beinahe zu einem leisen Anflug von Melancholie gesteigert erscheint. Der Kopf erweckt, von vorne gesehen, den Eindruck bedeutender Begabung und eines nachdenklichen Charakters sowie einer gewissen zurückgehaltenen Energie, in der Seitenansicht aber ist die gewaltige, stolze Kraft, das vorwärts drängende, feurige Wesen, die fast übermenschliche Schönheit und Erhabenheit des Dargestellten[2]) trotz der ruhigen Situation der Statue zu voller Geltung und Klarheit gebracht. So findet die Schilderung der Persönlichkeit des jugendlichen Prinzen, wie sie besonders in den Eingangskapiteln der vita des Plutarch gekennzeichnet ist, seiner besonnenen, philosophisch beanlagten und philosophischen Studien zugewandten Natur einerseits und seines selbständigen, schwer zu leitenden Charakters anderseits sowohl in der ganzen Gestalt, als auch insbesondere in der Büste Bestätigung und Bekräftigung. Zugleich erinnert die Statue unwillkürlich an das Musterbild jugendlicher Stärke und Schönheit an das Vorbild seines gewaltigen Ehrgeizes, den Heldenjüngling Achill, von dem mütterlicherseits seine Abstammung hergeleitet wurde[3]) und dem er von früher Jugend an eine durch die Lektüre des Homer genährte glühende Verehrung und Begeisterung entgegenbrachte[4]).

Der Schöpfer des Originals des Bildwerkes hat sich durch die Darstellung des jugendlichen Alexander als hervorragender Porträtkünstler gezeigt. Seine Lebenszeit fällt aus stilistischen Gründen wohl sicher mit der des Dargestellten zusammen, sein Name aber kann weder durch litterarische Nachrichten, noch kunsthistorische Erwägungen auch nur mit einiger Sicherheit ermittelt werden. H. L. U.

---

[1]) Über den Ausdruck der Augen vgl. Plutarch, vita cap. 4 und de Alexandri Magni fortuna aut virtute II, 2.

[2]) Ἀλέξανδρον ἡ θερμότης τοῦ σώματος, ὡς ἔοικεν, . . . θυμοειδῆ παρεῖχεν („den Alexander machte die Hitze des Körpers, wie es scheint, feurig") (Plutarch, vita cap. 4), αὐτοῦ ἀῤῥενωπὸν καὶ λεοντῶδες („sein mannhaftes und löwenähnliches Wesen") (Plutarch, de Alexandri Magni fortuna aut virtute II, 2), ἀπραγμόνως ὡραῖον γενέσθαι λέγουσιν („er soll ohne Beihilfe der Kunst ein schöner Mann gewesen sein") (Älian, varia historia 12, 14).

[3]) Plutarch, vita cap. 2 und de Alexandri Magni fortuna aut virtute II, 2.

[4]) Cicero, oratio pro Archia poëta 24, Plutarch, vita cap. 5, 8, 15.

TAFEL 47.

DEMOSTHENES.

MARMORSTATUE IM BRACCIO NUOVO DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Unter den aus römischer Zeit erhaltenen Porträts des Demosthenes nimmt dieses etwa 2 m hohe Standbild einen hervorragenden Platz ein, da es neben einer in englischem Privatbesitze befindlichen Statue allein den grofsen Redner und Staatsmann in ganzer Gestalt darstellt. Während der Fundort nicht ermittelt ist, weifs man bestimmt, dafs das Werk bereits 1709 in der Villa Aldobrandini zu Frascati aufgestellt war und zu Beginn dieses Jahrhunderts vom Papste Pius VII. für die Sammlung des Vatikans angekauft worden ist. Zwar mehrfach gebrochen liefs sich die Statue abgesehen von den völlig neuen Vorderarmen mit der Schriftrolle aus den einzelnen Teilen im wesentlichen sicher wiederherstellen. Dafs Demosthenes dargestellt ist, wird durch eine seit langer Zeit im Museum von Neapel befindliche kleine Erzbüste aus Herculaneum bewiesen, auf deren Brust der Name in griechischer Schrift zu lesen ist. Die längst aufgeworfene und vielfach erörterte Frage, ob die vatikanische Statue eine Nachbildung der Bronzestatue ist, welche die Athener ihrem grofsen Mitbürger gemäfs des Antrages seines Neffen Demochares 280/79 auf dem Marktplatze der Stadt errichtet haben und welche der Erzgiefser Polyeuktos gefertigt hat[1]), mufs eine offene bleiben, da eine nähere Beschreibung dieses Werkes nicht überliefert ist, und wird noch schwieriger durch die Thatsache, dafs die Hände derselben zum Zeichen innerer Erregung ineinandergelegt waren[2]), während an der vatikanischen Statue die Ergänzung der Vorderarme mit der Schriftrolle durch jene Statue in England gesichert scheint. Jedenfalls zeigen die meisten der erhaltenen Porträts des Demosthenes eine so nahe Verwandtschaft, dafs sie auf ein berühmtes Original zurückzu-

---

[1]) Leben der zehn Redner 847 A und D, Plutarch, Demosthenes 30, Pausanias, Beschreibung Griechenlands 1, 8, 2 u. a. St. m.

[2]) Plutarch, Demosthenes 31.



DEMOSTHENES

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

führen sind, das dem Kunststile nach sehr wohl in die Zeit des Polyeuktos gehören kann.

Einfach und schlicht steht Demosthenes da, indem er von den mit Sandalen bekleideten Füfsen den linken als Träger der Körperlast fest aufgestützt, den rechten ein wenig vorgesetzt und zur Seite gestellt hat, bekleidet mit dem knapp zugemessenen Mantel, dessen Falten in einfachen, langgezogenen Linien verlaufen und der den gröfseren Teil der schmalen Brust und die mageren Arme freiläfst, so dafs der ältliche, schwache Körper sichtbar wird. Durch den Schriftenkorb auf der linken Seite und die Rolle in den Händen ist nur im allgemeinen die geistige und litterarische Thätigkeit des Dargestellten zum Ausdruck gebracht und nicht insbesondere auf dessen rednerische Bedeutung hingewiesen. Mit der ganzen Gestalt steht die Bildung des Kopfes, der von kurzgeschorenem Barte und Haaren umrahmt ist, in vollem Einklange. Demosthenes tritt dem Beschauer als ein Mann entgegen, der die besten Jahre überschritten hat und nicht allzuweit von der Grenze seines Lebens entfernt ist. Das ernst sinnende, mürrische und verbitterte Gesicht mit der hohen, faltenreichen Stirne und den tiefliegenden, von Brauen beschatteten Augen trägt, von Furchen durchzogen, die Spuren eines arbeits- und kampfesreichen Lebens, scheint fast auch die düstere Furcht für die Zukunft des Vaterlandes ahnen zu lassen, offenbart aber zugleich in seinen Zügen die unerschütterliche Überzeugungstreue und beharrliche, in hartem Kampfe gestählte Willenskraft. Die berühmten Verse:

Εἴπερ ἴσην γνώμῃ ῥώμην, Δημόσθενες, εἶχες,[1)]
οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδών

(„wäre, Demosthenes, dir, wie der Geist, so die Macht auch geworden,
nie makedonischem Schwert hätte sich Hellas gebeugt“)
(nach Rauchenstein),

welche die Athener unter jenes auf dem Markte zu Athen errichtete Standbild des Demosthenes als treffliche Zusammenfassung des Ergebnisses seines Lebens und Strebens gesetzt haben, finden auch in der vatikanischen Statue offenbare Bestätigung. Das Vorbild eines so bezeichnenden Bildnisses mufs, wenn auch

---

[1)] Plutarch, Demosthenes 30 u. a. St. m.

nicht nach dem Leben selbst, doch wenigstens nach einem lebensgetreuen Muster gefertigt sein. Denn man fühlt im Anblicke der Statue, dafs Demosthenes mit seiner schwachen Natur hat ringen müssen; man hat sogar an dem Munde mit der zurückgezogenen Unterlippe eine Andeutung seines Sprachfehlers finden wollen, gewinnt aber zugleich aus der ganzen Erscheinung eine Bestätigung und Befestigung des mächtigen Eindrucks, den die Lektüre der Reden des grofsen Staatsmannes von seinen Charaktereigenschaften und seiner öffentlichen Thätigkeit hinterläfst, und dadurch wird der hohe Wert der überaus eindrucksvollen Porträtstatue noch gesteigert. H. L. U.

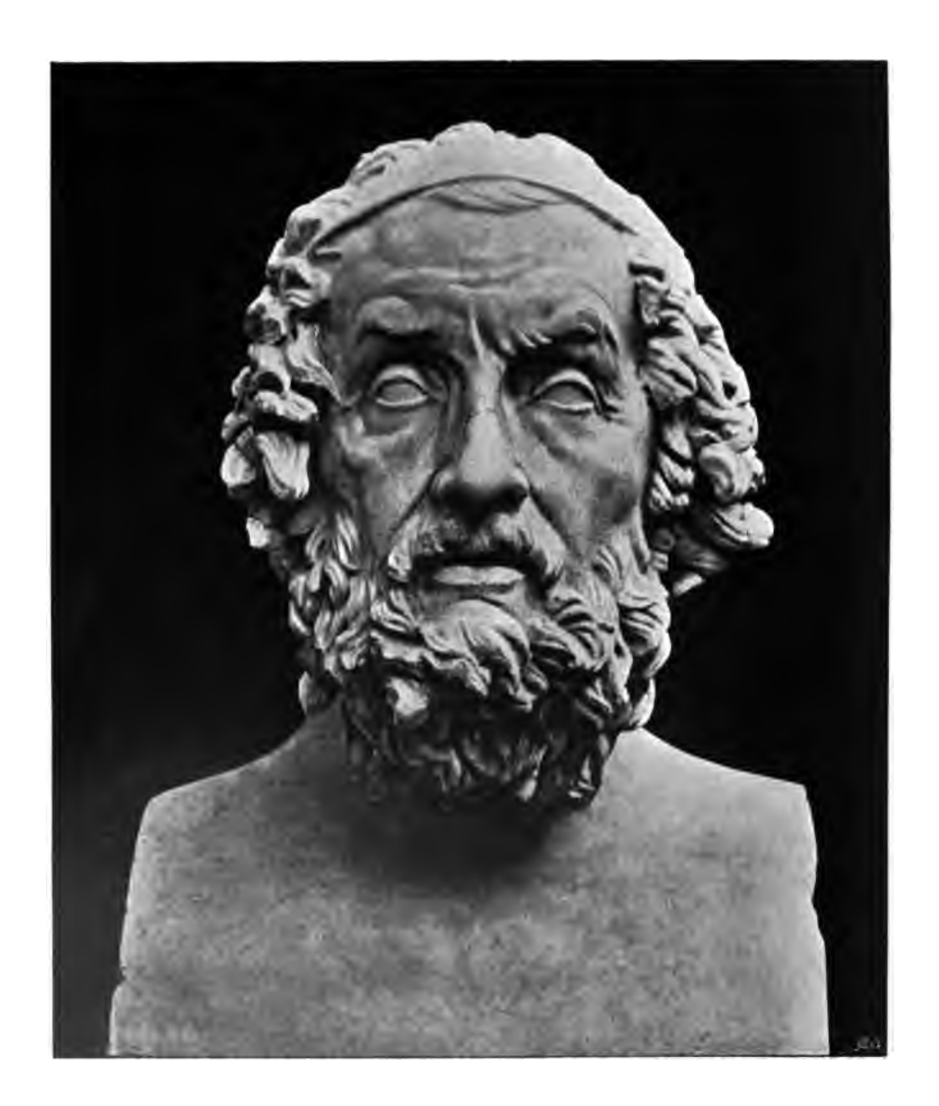
TAFEL 48.

HOMER.

MARMORHERME ZU SCHWERIN.

Schon früh hat die griechische Kunst begonnen, die in der sagenhaften Überlieferung lebendige Gestalt des grofsen Dichters der grauen Vorzeit, des Homer, plastisch darzustellen. Unter den uns erhaltenen römischen Kopieen sind manche Köpfe, die man vermutungsweise auf ältere Homerbilder der griechischen Kunst vor Alexander zurückführen möchte, allein sicher feststellen läfst sich dies bis jetzt bei keinem. Dagegen kennen wir durch zahlreiche Kopieen eine bedeutende Schöpfung der spätgriechischen Kunst der hellenistischen Zeit, welche mit Zuversicht als eine Darstellung Homers betrachtet werden darf. Zwar fehlt leider ein inschriftliches Zeugnis dafür; allein die unzweifelhaft angedeutete Blindheit, die Greisenhaftigkeit, der würdige Charakter des Kopfes mit dem Reif in dem lockigen Haar, und vor allem der deutliche Ausdruck dichterischen Schauens lassen die Erklärung des Kopfes als Homer als die einzig zutreffende und demnach hinlänglich gesicherte erscheinen.

Unter diesen verschiedenen Kopieen ist die hier in zwei Ansichten wiedergegebene eine zwar wenig bekannte, aber durch die vollständige Erhaltung und die Arbeit hervorragend gute,



HOMER

SCHWERIN, GROSSHERZOGLICHE BIBLIOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

ja zur Vergegenwärtigung des Ganzen von allen am besten geeignete. Einige Einzelheiten mögen an diesem oder jenem anderen Exemplare besser und treuer kopiert sein, das Ganze gibt sie am besten wieder.

Die Herme wurde 1868 bei Terracina gefunden und befindet sich jetzt in der grofsherzogl. Bibliothek zu Schwerin. Der Kopf sitzt ungebrochen auf der antiken Herme auf, so dafs hier die richtige Haltung des Kopfes erhalten ist, was z. B. bei den bekannten Exemplaren in Sanssouci und dem Farnesischen in Neapel nicht der Fall ist, die überdies auch sonst viel schlechter erhalten, mehr ergänzt und von geringerer Arbeit sind. An der Schweriner Herme ist die vordere Hälfte der Nase die einzig nennenswerte Ergänzung.

Mit demjenigen Realismus, den die griechische Kunst erst in der Zeit nach Alexander erreichte, ist hier ein blinder Greis dargestellt. Sowohl das Greisenalter wie die Blindheit sind gleich meisterhaft zum Ausdruck gekommen. Die verfallene, welke Haut mit ihren virtuos wiedergegebenen zahlreichen Falten und Runzeln, sowie die Haarbekleidung des Kopfes, wo die Reste der einstigen Lockenfülle nach vorn gekämmt sind, ohne dafs dadurch die Kahlheit über der Stirne bedeckt würde, sind die Anzeichen des Greisenalters, während die Blindheit in der besonderen Bildung der Augen angedeutet ist. Die Augäpfel sind wie verkümmert, zusammengeschrumpft, in auffallender Kleinheit und tief in die Augenhöhlen zurückgesunken gebildet, deren Fettpolster völlig geschwunden erscheint. Überdies ist auch die Lidspalte ganz klein, indem das obere Lid sich schwer über den Augapfel legt. Dies alles hat die Wirkung, uns den erloschenen, leeren Blick eines blinden Auges zu vergegenwärtigen. Dazu kommt noch die Stellung der Augenbrauen; ihr innerer, der Nase zugewendeter Teil ist stark nach unten gezogen, um den Augapfel zu beschatten; damit im Zusammenhange stehen die vertikalen Falten der Stirne über der Nase. Es ist von augenärztlicher Seite nachgewiesen worden, dafs die Verkleinerung der Augäpfel, sowie eben diese Stellung der Brauen und Stirnfalten den Erblindungsformen eigen ist, welche aus einer Erkrankung der vorderen Augapfelhälfte hervorgehen, solange noch eine Spur von Lichtempfindung vorhanden ist. Dagegen ist

nun aber die gehobene Haltung des Kopfes und das Emporschauen, das durch die, im Gegensatze zu der inneren, stark emporgezogene äufsere Hälfte der Brauen angedeutet ist, und durch welches auch die bogenförmigen Stirnfalten bedingt werden, gar nicht in der Art jener Blinden, welche den Kopf vielmehr gesenkt zu halten pflegen. Diese gehobene Kopfhaltung — mit welcher auch der wie zum Singen oder Sprechen leicht geöffnete Mund zusammenhängt — ist vielmehr nur als das charakteristische Ausdrucksmittel für die dichterische Begeisterung gewählt. Es ist so das innere Schauen des entzückten Dichters in einen feinen, gesuchten Kontrast mit seinen körperlichen Leiden gesetzt. Als Vorbild für das Leiden hat dem Künstler wahrscheinlich einer der im Süden so sehr häufigen, durch vorangehende sog. ägyptische Augenkrankheit Erblindeten gedient. Aber die Haltung und den geistigen Ausdruck hat er frei nach dem Bilde geschaffen, das er sich von dem begeisterten Dichter gemacht.

Die nächsten stilistischen Analogieen zu dem Homerkopfe bieten die bekannten charakteristischen Werke der Diadochenzeit, wie der Laokoon, der geschundene Marsyas oder der bärtige Kentaur, dem der Eros auf dem Rücken sitzt. Auch der Homerkopf bekundet jene Neigung der hellenistischen Kunst, bis an die Grenze des Darstellbaren zu gehen; auch er zeigt jene Neigung, an das Pathologische zu streifen. Den Verfall des Alters und die Blindheit hat der Künstler so eingehend und wahrheitsgetreu geschildert, dafs wir, hätte er nicht zugleich dem Kopfe auch einen Funken göttlicher Begeisterung zu verleihen gewufst, nur das Jammerbild eines kläglichen Greises vor uns haben würden. Ganz anders sind die Bilder Homers zu denken, welche die ältere griechische Kunst vor der Diadochenzeit geschaffen; da kam gewifs vor allem das Ehrwürdige des alten Dichterfürsten zur Geltung.

Der Typus unseres Kopfes indes war im späteren Altertum ohne Zweifel der berühmteste des Homer. Geschaffen wurde er wahrscheinlich für eine der grofsen Bibliotheken der Diadochenzeit, etwa die zu Alexandrien oder die zu Pergamon in der Zeit der Blüte der Homerstudien im dritten bis zweiten Jahrhundert v. Chr.; aller Wahrscheinlichkeit nach war auch das ursprüngliche Werk nur eine Herme, nicht eine Statue. A. F.

TAFEL 49.

ZWEI RÖMISCHE PORTRÄTS.

BÜSTE DES AGRIPPA. MARMOR. PARIS, LOUVRE. — BRONZEKOPF EINES UNBEKANNTEN. ROM, KONSERVATORENPALAST.

Die beiden auf einer Tafel vereinigten Porträts, die zwei hinsichtlich des Charakters der Dargestellten und der künstlerischen Auffassung sehr verschiedene Bildnisse wiedergeben, sind wohlgeeignet, von der in weiten Kreisen viel zu wenig gewürdigten Leistungsfähigkeit der römischen Porträtkunst eine hohe Vorstellung zu gewähren. Während ersteres durch die inschriftlich beglaubigten Darstellungen des Agrippa auf Münzen bestimmt ist und demgemäfs mit gröfster Wahrscheinlichkeit in die letzten Jahrzehnte der vorchristlichen Zeit[1]) gehört, ist Deutung und Datierung des letzteren durchaus unsicher; denn die seit alter Zeit weitverbreitete Bezeichnung als Bildnis des L. Junius Brutus, die auf eine flüchtige Ähnlichkeit mit Darstellungen dieses Gründers der Republik und ersten Konsuls auf Münzen späterer Zeit sich gestützt hat, entbehrt jedes Beweises, die kunstgeschichtliche Zeitbestimmung ist in Ermanglung stilistisch verwandter und chronologisch feststehender Porträts bisher nicht gelungen. Doch scheint die Trefflichkeit der bis ins einzelne meisterhaft ausgeführten Bronzearbeit eines griechischen oder wenigstens unter griechischem Einflusse stehenden einheimischen Meisters, ebenso wie die künstlerische Auffassung und der physiognomische, den altrömischen Typus in ausgezeichneter Weise wiedergebende Gesamtausdruck des Kopfes auf eine ziemlich frühe Zeit der Republik, vielleicht das zweite vorchristliche Jahrhundert hinzuweisen.

Die trefflich gearbeitete und bis auf die ergänzte Nasenspitze vorzüglich erhaltene Büste des Agrippa ist 1792 an der Stelle der alten, östlich von Rom gelegenen Stadt Gabii bei Gelegenheit der von dem Fürsten Borghese veranstalteten Grabungen nebst anderen vortrefflichen Antiken zu Tage ge-

---

[1]) Agrippa wurde 63 v. Chr. geboren und starb 12 v. Chr., 51 Jahre alt.

kommen und 1808 mit diesen Bildwerken von Rom nach Paris gebracht worden. Vielleicht war sie dereinst in jener Landstadt zum Dank für erworbene Verdienste als Ehrendenkmal geweiht. M. Vipsanius Agrippa, der Sieger von Aktium und einflufsreiche Berater des Augustus, der grofse Wohlthäter des Volkes, dessen Andenken insbesondere zu Rom durch ausgedehnte bauliche Anlagen im Campus Martius noch heutzutage fortdauert, ist in reifem Mannesalter zwar mit bezeichnender Individualisierung, aber unter Abstreifung unbedeutender Zufälligkeiten getreu nach dem Leben dargestellt. Die der Mode der Zeit entsprechende Bartlosigkeit sowie der kurze Haarschnitt stimmen mit vielen Bildnissen von Mitgliedern des augusteischen Kaiserhauses [1]) überein; was aber den Kopf von diesen ruhigen, in sich geschlossenen Porträtzügen gewaltig unterscheidet und ihm ein überaus lebendiges Gepräge verleiht, ist der feste, durchbohrende Blick der tiefliegenden und tiefbeschatteten Augen, der durch die zusammengezogenen Brauen und die Einsenkung über der etwas gebogenen Nase, sowie durch die seitliche Wendung des Hauptes eine um so gröfsere Wirkung erzielt. Eiserne Willenskraft und unerbittliche Energie, eine nur durch den praktischen Verstand zurückgehaltene vorwärtsstürmende Thatkraft, ein starres Wesen treten als bezeichnende Eigenschaften des Mannes aus seinen Gesichtszügen entgegen, die im wirklichen Leben auf jedermann zwingende Gewalt ausgeübt haben müssen und noch heutzutage im Bildnisse trotz der trefflichen künstlerischen Auffassung und Arbeit den Betrachter wenigstens beim ersten Eindrucke eher zurückzustofsen als zu befriedigen geeignet sind.

Dagegen wird unser Blick durch das Antlitz des unbekannten Mannes angezogen, der in dem trefflich erhaltenen [2]) und vorzüglich ausgearbeiteten Bronzekopfe wiedergegeben ist. Von unbestimmtem Fundort, ist derselbe schon im sechzehnten Jahrhundert in der Sammlung von Antiken des als Kunstmäcen

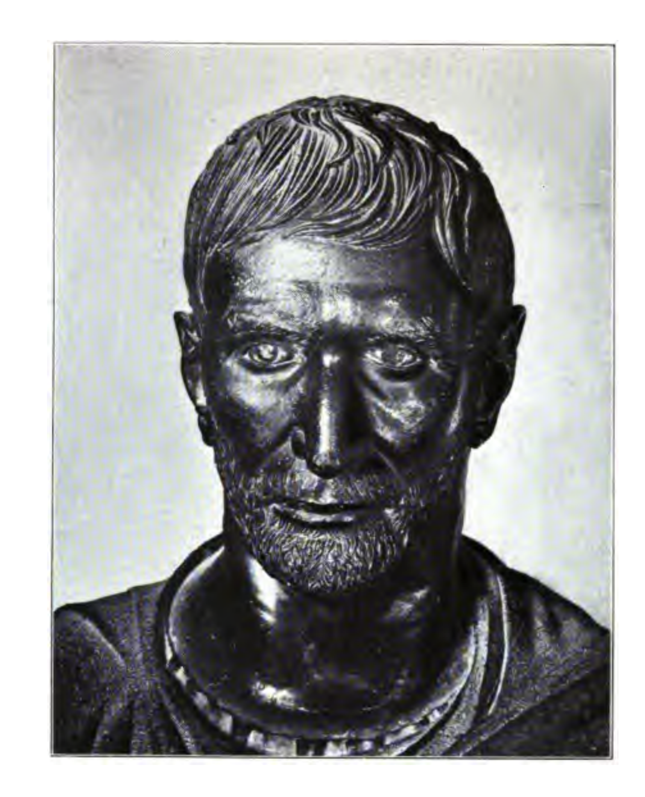
---

[1]) Beispielsweise sei hingewiesen auf den Kopf der Statue des Augustus im Braccio nuovo des vatikanischen Museums zu Rom, abgebildet Tafel 50 dieser Handausgabe.

[2]) Modern ist die Büste mit dem Gewandstücke.

AGRIPPA

PARIS, LOUVRE





BRONZEKOPF EINES UNBEKANNTEN

ROM, KONSERVATORENPALAST

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G. MÜNCHEN 1898

bekannten Kardinals Rodolfo Pio di Carpi nachweisbar und 1564 von diesem dem Magistrat der Stadt Rom, vermutlich wegen der schon damals üblichen Deutung zum Geschenke gemacht worden. Seitdem im Konservatorenpalast als eines der hervorragendsten Stücke der auserlesenen Sammlung aufbewahrt, hat er wohlverdienten Ruhm erlangt. Die Persönlichkeit des Dargestellten erregt das Interesse des Betrachters beim ersten Anblicke. Sie ist von dem Künstler mit den Zufälligkeiten der äufseren Erscheinung in allen Teilen des Kopfes völlig getreu wiedergegeben. Denn die auffallend grofsen Ohren, die wildgewachsenen und nicht gepflegten Brauen, der länglich zugeschnittene, kurzgeschorene Spitzbart, die hohe, in ihrem Unterteile stark vortretende Stirne, der eigentümlich herbe Zug um den langgestreckten Mund und zu beiden Seiten der langen Nase sind, ebenso wie die welken und mageren Züge des nach unten sich verjüngenden Gesichts und der düstere Blick der Augen [1]), mit genauer, verständnisvoller Beobachtung der Natur gebildet. Trotzdem aber ist zugleich das Gesamtbild zu einem über das Zufällige erhabenen Charakterkopf umgestaltet und erhoben worden. Der Dargestellte, der in vorgerücktem Alter steht, zeigt zwar in seinem Äufsern keine höhere geistige Durchbildung und Belebung, aber klaren und kalten Verstand, unerschütterlichen Ernst, beneidenswerte Nüchternheit und Vorsicht. So darf in der That dieser Bronzekopf auch hinsichtlich der künstlerischen Auffassung als ein ikonographisches Meisterwerk bezeichnet werden, das, mit den durchgeistigten und pathetisch erregten Gesichtszügen des Agrippa verglichen, durch die vornehme Ruhe und würdevolle Strenge der Erscheinung tiefe, nachhaltige Wirkung erzielt. In jenem ist der Typus des Republikaners von echtem Schrot und Korn, in diesem der durch höhere geistige Bildung verfeinerte Vertreter einer neuen Epoche plastisch verkörpert.

H. L. U.

---

[1]) Sie sind eingesetzt; die Hornhaut ist aus einer weifsen, die Pupillen sind aus einer braunen Masse.

TAFEL 50.

AUGUSTUS.

BEMALTE MARMORSTATUE IM BRACCIO NUOVO DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Diese berühmteste unter den erhaltenen Statuen des Kaisers und eine der schönsten römischen Porträtstatuen überhaupt ist etwas über die natürliche Gröfse gebildet. Sie wurde 1863 neun Millien von Rom an der alten via Flaminia bei der heutigen Ortschaft Prima Porta unter den Trümmern des ehemals prächtigen Landhauses gefunden, das, von Augustus' Gemahlin Livia erbaut, villa Caesarum oder villa ad Gallinas geheifsen hat[1]). Gut erhalten, konnte sie von dem Bildhauer Tenerani im wesentlichen richtig ergänzt werden. Die Arbeit ist sehr hervorragend und wohlgeeignet, von der Kunstübung im augusteischen Zeitalter einen hohen Begriff zu geben. Aus mehrfach erhaltenen Farbenspuren läfst sich die ursprüngliche Bemalung der Gewandung und des Panzers feststellen, während an dem Haare und den nackten Körperteilen abgesehen von den Augen keine Farben mehr zu erkennen sind.

Eine majestätische, wahrhaft fürstliche Gestalt[2]) von überaus starken Körperformen steht in der Blüte des kräftigen Mannesalters vor uns, indem sie das linke Bein in Schrittstellung zurücksetzt, das rechte als den Träger der schweren Körperlast fest aufgestellt hat. Der Kaiser ist durch die Rüstung als Imperator, durch die Nacktheit der Füfse als Heros bezeichnet[3]). Über die befranzte, nicht ganz bis zu den Knieen reichende Tunika hat er den Panzer gelegt, und über diesen war das Paludamentum geworfen, das, von dem Rücken und den Schultern herabgeglitten, in grofsartig schwungvoller Linie und wirkungsvollem Faltenwurfe um den mittleren Teil des Körpers sich legt und, von dem linken Arm gehalten, gerade nach abwärts fällt. Die linke Hand hatte in Übereinstimmung mit der

---

[1]) Plinius der Ältere, naturalis historia 15, 137. Sueton, Galba 1.
[2]) Vgl. auch Sueton, Augustus 79.
[3]) Siehe auch Plinius a. a. O. 34, 18.



AUGUSTUS

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

sonstigen kriegerischen Rüstung wahrscheinlich den Speer und nicht das Scepter, das ergänzt ist, gefaſst. Durch die gebieterische Bewegung des hocherhobenen rechten Armes, dessen Richtung die ganze Haltung des Körpers und der Blick der Augen folgen, befiehlt Augustus als Imperator dem vor ihm versammelt zu denkenden Heere Ruhe, um eine feierliche Ansprache zu halten [1]). Unten zur rechten Seite weist der als Beiwerk nur in plumpen Formen gearbeitete, auf einem Delphin in lebhafter Bewegung reitende Amor auf die Abstammung des julischen Hauses von Venus hin.

Der vortreffliche Porträtkopf, der auf dem starken Halse ruht, zeigt die auch an andern Bildnissen des Kaisers erkennbare schlichte Haartracht mit einzelnen kurz abgeschnittenen Büscheln und trägt in dem runden, völlig bartlosen Gesichte mit den vorstehenden Backenknochen die nämlichen Züge, die in der weitbekannten und hochgeschätzten Büste des jugendlichen Oktavian im vatikanischen Museum so bezeichnend hervortreten. Während die schwache Gesundheit, die in dieser Büste wahrnehmbar ist, in der dem kräftigen Körper entsprechenden kraftvollen Physiognomie kaum noch zu ahnen ist, wird der Ausdruck, der etwas belebt ist durch den ein wenig geöffneten Mund, vorwiegend bestimmt und gekennzeichnet durch den scharfen, sicheren Blick [2]) der tiefliegenden Augen, deren Pupillen mit dem Meiſsel leicht umrissen sind und durch Bemalung noch mehr hervorgehoben waren; er läſst einen ebenso bestimmten und energischen als vorsichtigen und leidenschaftslosen Charakter erkennen, wirkt aber in seinen kalten und berechnenden Zügen nicht sympathisch und beinahe etwas unheimlich.

Was den Wert der Statue unersetzlich macht und das Auge von der erhabenen Majestät des groſsartigen Gesamtbildes ablenkt und auf sich zieht, ist der Panzer mit seinen Verzierungen, der einen aus Metall getriebenen Harnisch getreu nachbildet. Oben geschlossen durch zwei mit je einer Sphinx verzierte

---

[1]) In ähnlicher Weise sind andere Kaiser vor den Truppen auf historischen Denkmälern, wie der Trajanssäule, und auf Münzen dargestellt; auf diesen wird die Anrede durch eine Beischrift adlocutio benannt.

[2]) Vgl. Tacitus, Annalen 1, 42. Sueton, Augustus 79.

Schulterklappen, ist er auf der ganzen Vorderfläche mit streng symmetrisch geordneten, in drei Reihen sich aufbauenden Reliefs [1]) geschmückt. Den Mittelpunkt nimmt eine auch durch gröfsere Bildung der Figuren hervorgehobene Gruppe ein, welche die 20 v. Chr. freiwillig erfolgte Rückgabe der seit den Niederlagen des Krassus und Antonius in dem Besitze der Parther befindlichen römischen Feldzeichen darstellt: ein Krieger in der Tracht und Bewaffnung eines römischen Feldherrn, der bald als Mars, bald als einfacher Offizier, endlich auch wegen des beigefügten Hundes als Personifikation des custos imperii aufgefafst wird, streckt den rechten Arm weit aus, um von einem bärtigen, behosten Barbaren einen Legionsadler in Empfang zu nehmen. Umgeben sind beide von zwei in trauriger Haltung dasitzenden Besiegten, von denen der auf der linken Seite ein in einen Vogelkopf endigendes Schwert hält und hinter sich ein tropaeum stehen hat, der rechts eine grofse, in einen Drachenkopf auslaufende Kriegstrompete und eine Schwertscheide trägt und vor sich den oberen Teil eines mit einem Eber verzierten Feldzeichens sieht. Es sind Vertreter der unter Augustus' Regierung bezwungenen keltischen Stämme, deren Nationalität durch ihr Äufseres und ihre Waffen gesichert ist, während eine genauere Feststellung der Volksstämme bisher nicht gelungen ist. Nach unten schliefsen sich Apollo mit der Leier auf dem Greif und Diana mit der Fackel auf dem Hirsche an, und unter diesen ist die Erdgöttin gelagert, von zwei sich an sie schmiegenden Kindern begleitet; mit der rechten Hand fafst sie ein in ihrem Schofse stehendes, grofses Füllhorn, zwei undeutliche, für Tympanon und Mohnkopf erklärte Gegenstände sind neben ihr. Ihr entspricht oben die aus Wolken sich erhebende Halbgestalt des bärtigen Caelus, der ein Gewand wie die Himmelswölbung mit beiden Händen über seinem Haupte ausbreitet. Darunter zügelt der jugendliche Sol in der gebückten Haltung und langen Gewandung eines Wagenlenkers die ungestümen Sonnenrosse, begleitet und geführt von den dahinschwebenden Göttinnen des Morgentaues und der Morgenröte, die in der anmutigen Gruppe eines bekleideten und be-

[1]) Wegen der Wölbung des Panzers sind nicht alle Figuren vollständig sichtbar und deutlich.

flügelten Mädchens mit einem Kruge und einer auf deren Schultern sitzenden Frau mit bogenförmig wallendem Schleier und Fackel dargestellt sind. Das Verständnis des Ganzen wird leicht erschlossen: Die vielgepriesene Ruhmesthat der Wiedererlangung der Feldzeichen, deren Verlust von dem römischen Volke tief und bitter empfunden wurde und bei den Dichtern oft erwähnt ist, erfolgt, noch erhöht in ihrem Glanze durch die Gegenwart von Vertretern anderer besiegter Völkerschaften in Anwesenheit der Schutzgötter des Augustus auf der durch seine Regierung beglückten Erde unter dem Segen des dem Kaiser und mit ihm dem römischen Reiche gnädigen Himmels. Zugleich wird durch die Hauptdarstellung die Zeitgrenze für die Datierung der Statue nach oben festgesetzt; deren Errichtung aber kann auch nicht viel später erfolgt sein, da das Alter von 46 Jahren, das Augustus 20 v. Chr. erreicht hatte, ebenso der ganzen Gestalt wie den Gesichtszügen wohl entspricht. So fällt sie fast gleichzeitig mit der Entstehung des carmen saeculare von Horaz, das bei den 17 v. Chr. zur Erinnerung an die Gründung von Rom veranstalteten Festlichkeiten gesungen wurde. Nicht nur mehrere jener Darstellungen erinnern unmittelbar an dieses Festlied, sondern auch die gehobene, freudige Stimmung des römischen Volkes über die Beruhigung des Erdkreises und die Segnungen des Friedens, die durch jenen Gesang durchklingt und in anderen berühmten Oden des Dichters[1]) widerhallt, findet in den Reliefs der Panzerstatue einen monumentalen Ausdruck: Bild und Lied werden durch gemeinsame Betrachtung wechselseitig erläutert.

H. L. U.

TAFEL 51.

MARMORSTATUE EINER FRAU AUS HERCULANEUM

IN DRESDEN.

Diese trefflich erhaltene und gut gearbeitete Statue etwa aus augusteischer Zeit ist zu Beginn des achtzehnten Jahr-

---

[1]) IV, 2, 4, 5, 14, 15.

hunderts gemeinsam mit zwei im Stile eng verwandten, etwas kleineren Frauenstatuen zu Herculaneum beim Graben eines Brunnens zu einem Privathause zufällig ans Tageslicht gekommen und hat die erste Veranlassung zur Ausgrabung dieser verschütteten Stadt gegeben. Durch Prinz Eugen von Savoyen mit jenen beiden anderen Werken erworben und in Wien aufgestellt, wurde sie nach dessen Tode von dem als Kunstsammler bekannten Könige August III. von Sachsen angekauft und bildete unter dem Namen der „grofsen Dresdener Herkulanenserin“ eines der kostbarsten und berühmtesten Bildwerke der Sammlung „Augusteum“; nunmehr befindet sie sich in der königl. Skulpturensammlung. In beiden Städten, zu Dresden insbesondere in dem Winckelmann nahestehenden Kreise, sind die drei Statuen von Künstlern und Kunstkennern als wahre Vertreterinnen der reinen griechischen Antike erkannt und gepriesen worden; so haben sie zu einer Läuterung des Kunstgeschmackes im Gegensatze zu dem damals herrschenden Barockstile wesentlich beigetragen.

Eine jugendliche Frauengestalt von kräftigen, lebenswahren und lebenswarmen Formen steht vor uns in ruhiger, würdiger Haltung, doch mäfsig bewegt durch das linke vorgesetzte Bein sowie den Gegensatz des rechten halberhobenen und linken gesenkten Armes und die Neigung des Kopfes. Den feingefalteten Chiton, der teilweise bis über die Füfse hinabreicht und nur den kräftigen Hals freiläfst, deckt zum gröfsten Teil der weite Mantel, der, schleierartig über den Hinterkopf gezogen, in wunderbar mannigfaltigem Wechselspiel der Falten „mit edler Freiheit und sanfter Harmonie des Ganzen“ umgelegt ist. Von den beiden Enden des Himations, die sich auf der linken Seite vereinigen, ist das eine in der Form eines Dreiecks über den Oberkörper geschlagen und fällt über die linke Schulter und den linken Arm herab.

Den höchsten Genufs gewährt die Betrachtung des Kopfes, der sich aus dem durch den Schleier gebildeten Hintergrunde prächtig abhebt. Das Haar, das in einzelnen nach rückwärts laufenden Wülsten geordnet ist, war vermutlich durch goldene Färbung noch mehr hervorgehoben, da Spuren roter Bemalung als der Grundlage für das aufzutragende Gold noch heute er-



MARMORSTATUE EINER FRAU AUS HERKULANEUM

DRESDEN, K. ALBERTINUM

VERLAGSANSTALT F BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

kennbar sind. Dem nach unten sich verjüngenden, von einem runden Kinn abgeschlossenen Oval des Gesichts verleihen die zarte Bildung der Wangen, an dem kleinen, leise geöffneten Munde die geschwungene Ober- und aufgeworfene Unterlippe, die regelmäfsige Form der Nase, endlich die tiefliegenden, schmalen Augen einen wunderbar anmutigen Ausdruck echter Weiblichkeit, der stillen Ernst, leises Sinnen und Sehnen empfinden läfst und durch die Neigung des etwas zur Seite und nach vorwärts gerichteten Kopfes, sowie die zierliche Haltung der rechten, das Himation leicht fassenden Hand noch stimmungsvoller wirkt. Vor allem in diesen Zügen offenbart sich der Künstler, in dessen Zeitalter und vielleicht unter dessen Einflusse das Urbild entstanden ist: der Geist der Kunst des Praxiteles lebt in dem ganzen Werke; ob aber das Original in Marmor oder in Bronze gebildet war, läfst sich nicht entscheiden.

Bezeichnend für die unmittelbare Wirkung der Statue auf den Beschauer ist es, dafs er, von der Schönheit des Werkes eingenommen, nach der Deutung zunächst nicht fragt. Doch ist sie selbstverständlich seit der Entdeckung oft besprochen worden, freilich ohne dafs ein sicheres Ergebnis erzielt werden konnte. Anfangs auf Grund der Kleidung für eine römische Vestalin gehalten, wurde das Werk hinsichtlich seines Typus und aus stilistischen Gründen sehr bald als griechisch betrachtet und eine Göttin, vor allem Kore, oder auch ein Porträt, eine Ehren- und Grabesstatue erkannt. Es läfst sich nicht leugnen, dafs für Kore das Gesicht mit dem Ausdrucke leiser Sehnsucht nach der Mutter geeignet ist, und es ist Thatsache, dafs unserem Bilde ähnliche Typen bei Darstellungen der Göttin verwendet worden sind. Allein der Mangel eines bezeichnenden Attributes läfst über eine blofse Vermutung nicht hinauskommen. Wenn die drei Originale wirklich dereinst eine Gruppe gebildet haben, ist ihre ursprüngliche Bestimmung als Porträts der Glieder einer Familie etwa zum Schmucke eines Grabes wahrscheinlich, zumal die Gesamterscheinung und der Ausdruck des Gesichtes unserer Statue für diesen Ort besonders passend erscheinen, und da der Mangel unverkennbarer Porträtzüge durch die gleichzeitigen Grabreliefs genügend erklärt wird. Die Verhüllung des Kopfes findet sich

insbesondere auch auf diesen gemäfs der Sitte des täglichen Lebens häufig wieder, wie auch die sonstige Form der Kleidung bei Porträtstatuen vorkommt. Der Fundort der drei Bildwerke legt für die römischen Kopieen eine Annahme sehr nahe: sie waren dereinst als Ehrenstatuen dreier etwa um die Stadt verdienter Herkulanenserinnen gestiftet. Diese Bildnisse aber sind einer auch sonst bei römischen Frauenporträts nachweisbaren Gepflogenheit entsprechend nach griechischen Vorbildern aus der Blütezeit der Kunst in idealisiertem Stile wiedergegeben.

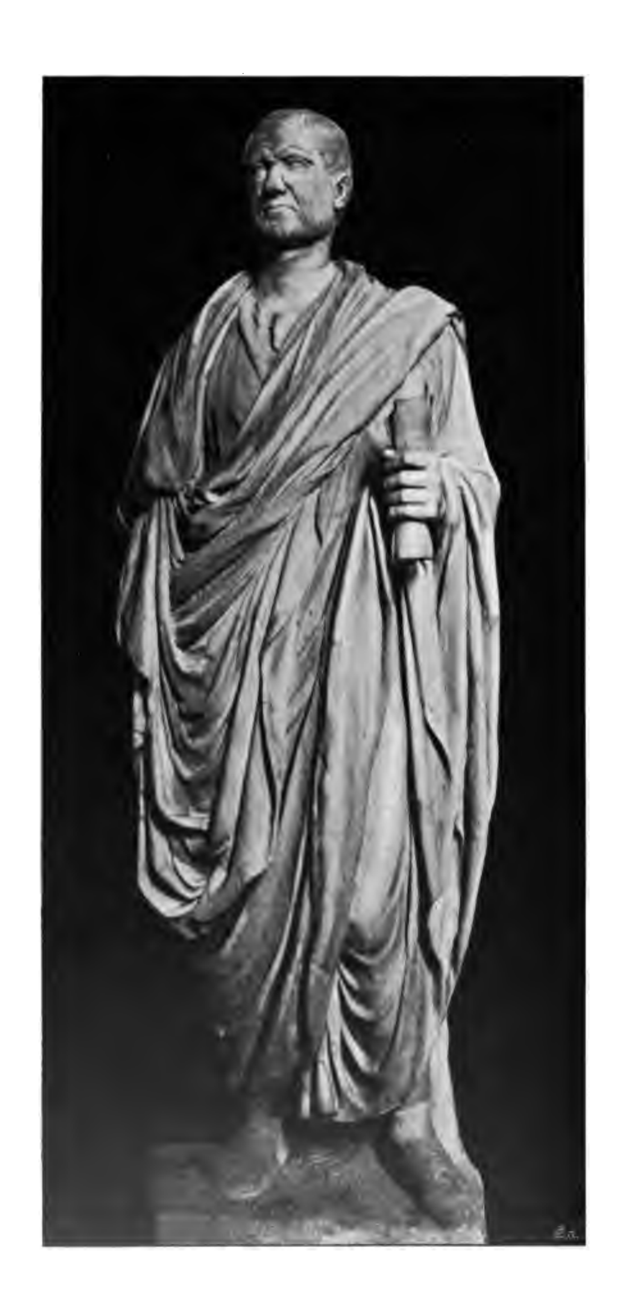
Mit der Aufstellung dieser sehr wahrscheinlichen Vermutung mufs man sich bescheiden. Doch auch ohne ganz sichere Deutung werden Klarheit und Bestimmtheit der Körperformen, Geschlossenheit der Umrisse, Vollendung des Rhythmus der Draperie, ungezwungene Vornehmheit und reizende Anmut, vor allem der feierliche Ernst des ganzen Bildes, die „edle Einfalt, stille Gröfse“ auf jeden Beschauer einen mächtigen Zauber ausüben und den Namen des „göttlichen“, durch welchen Winckelmann „dieses Meisterstück griechischer Kunst“ für alle Zeiten geadelt hat, vollkommen rechtfertigen. H. L. U.

TAFEL 52.

RÖMISCHER BÜRGER, MIT DER TOGA BEKLEIDET.

MARMORSTATUE. LONDON, BRITISH MUSEUM.

Diese überlebensgrofse Statue, deren Fundort und Herkunft nicht gesichert sind, gehört wegen der guten Arbeit und des Kopftypus vielleicht noch in die republikanische Epoche oder doch wenigstens in die Anfänge der Kaiserzeit. Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind Nase und Ohren, der gröfste Teil des Halses mit einem Stückchen der Tunika, endlich die linke Hand mit der Rolle erneuert; der in die Statue eingesetzte Kopf dagegen wird gemäfs einer neuerdings am Originale angestellten Untersuchung als ursprünglich zu der Statue gehörig angesehen.



RÖMISCHER BÜRGER, MIT DER TOGA BEKLEIDET

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN 1898

Dargestellt ist ein unbekannter Römer von reiferen Jahren in der Tracht des einfachen Bürgers, der die höheren Ämter wohl nicht bekleidet hat; denn er trägt abgesehen von der Tunika und den calcei die unverzierte Toga. Vermutlich war die Statue zu seinen Ehren etwa auf einem öffentlichen Platze seiner Heimat oder auf seinem Grabe errichtet. Er steht in ruhiger, aber überaus stolzer Haltung mit etwas erhobenem Kopfe da und gewährt von der gravitas des civis Romanus eine plastische Vorstellung. Das bartlose, volle, faltendurchzogene Gesicht gibt die Wirklichkeit mit allen Zufälligkeiten getreu wieder und reiht sich jenen ziemlich zahlreichen überaus charakteristischen Römerköpfen an, die durch ihre bezeichnende Individualität und lebensvolle Darstellung das Interesse des Beschauers mächtig erregen und seinem Gedächtnisse sich tief und dauernd einprägen. Die zusammengezogene, durchfurchte Stirne, in welche das Haar wie in der Form eines Dreiecks etwas hereinreicht, der tiefe Einschnitt über der Nase, auf den Backen die schräg abwärts gerichteten Falten, die geschwungene, gegen das Kinn sich fortsetzende Linie des festgeschlossenen Mundes, endlich der scharfe und sichere Blick der Augen bestimmen den Ausdruck dieses Porträts: feste und zielbewufste Willenskraft, klarer, praktischer Verstand, nicht geringes Selbstgefühl, zugleich aber eine gewisse, der feineren geistigen Bildung ermangelnde Urwüchsigkeit sind die Eigenschaften der Persönlichkeit, welche sie mit der Mehrzahl ihrer Mitbürger vorwiegend aus der republikanischen Zeit gemeinsam hat und welche wesentliche Grundzüge des Charakters des römischen Volksstammes überhaupt gewesen sind. Indes die vornehme Erscheinung des Gesamtbildes wird durch die feierlich imponierende Tracht der Toga erreicht, die den Körper in wechselvoll drapierten, tiefbauschigen, grofsartig schönen Faltenmassen umhüllt und der Gestalt ein volles, stattliches, reiches Aussehen verleiht. Über Form und Anlegung dieses Gewands und vor allem die Entstehung des besonders an der rechten Vorderseite des Körpers gebildeten Umschlages, des sogenannten sinus, sind ganz gesicherte Ergebnisse der Forschung noch nicht erzielt worden. Was als feststehend oder wahrscheinlich betrachtet werden kann, ist etwa folgendes: Die Toga, ein

wollenes Tuch von schwerem Stoffe und weifser Farbe, war zu der Grundform eines Ovals zugeschnitten und ungefähr dreimal so lang als die Schulterhöhe des Mannes; zu einem Doppeltuche zusammengenommen, wurde sie zuerst von rückwärts mit einem Drittel ihrer Länge über die linke Schulter nach vorn geworfen, so dafs sie bis zur Erde hinabgereicht hat; hinten aber wurden die beiden anderen Drittel um den Rücken gelegt, unter dem rechten Arme durchgeführt, quer über die Brust gezogen und wiederum über die linke Schulter zurückgeworfen. Diese Form der Toga ist hier in einem hervorragenden Muster im wesentlichen klar zu erkennen; der rechte Arm ist indes von dem Tuche umhüllt. Zugleich sind einzelne Vorschriften, die Quintilian[1]) über die Tracht des Gewandes gegeben hat, gewissermafsen im Bilde veranschaulicht: man sieht deutlich die runde Form[2]) an den Rändern des Tuches, der sinus reicht bis zum rechten Knie herab[3]), der als balteus bezeichnete, quer über der Brust liegende obere Teil des Umschlages ist weder zu eng noch zu weit[4]), über den linken Arm, der etwa bis zu einem rechten Winkel gebogen ist, fallen die beiden Teile des Doppeltuches gleichmäfsig nach abwärts[5]). Dadurch ist unsere Statue auch im einzelnen besonders lehrreich. Doch der Wert des Werkes liegt vor allem darin, dafs ein Römer von echtem Schrot und Korn in der Nationaltracht der gens

---

[1]) Institutio oratoria XI, 3, 137 ff.

[2]) Ipsam togam rotundam esse et apte caesam velim („ich möchte, dafs die Toga selbst rund und passend zugeschnitten ist“).

[3]) Sinus decentissimus, si aliquo supra imam togam fuerit, nunquam certe sit inferior („der ‚sinus‘ ist am schicklichsten, wenn er ein Stück oberhalb des untersten Teiles der Toga ist, niemals wenigstens sei er unterhalb derselben“).

[4]) Ille (sinus), qui sub umero dextro ad sinistrum oblique ducitur velut balteus, nec strangulet nec fluat („jener [der ‚sinus‘], welcher unter der rechten Schulter zur linken in schräger Linie wie ein Gurt geführt wird, soll weder spannen noch schlaff herabhängen“).

[5]) Sinistrum brachium eo usque adlevandum est, ut quasi normalem illum angulum faciat, super quod ora ex toga duplex aequaliter sedeat („der linke Arm ist so weit emporzuheben, dafs er gewissermafsen einen rechten Winkel bildet; über denselben sollen sich die beiden Enden der Toga gleichmäfsig nach abwärts legen“).

togata entgegentritt. Erhöhte Bedeutung gewinnt es durch eine Gegenüberstellung und Vergleichung griechischer und insbesondere attischer Porträts aus der Blütezeit dieses Volkes[1]: denn nicht nur der Gegensatz der weiten, feierlichen Toga und des den Formen des Körpers sich anfügenden, einfachen Himations, sondern auch die grofse Verschiedenheit der ganzen Erscheinung des würdevollen, stolzen Römers und des leichtbeweglichen, heiteren Griechen, vor allem aber der Ausdruck des Römerkopfes, der vorwiegend für das praktische Leben Sinn und Verständnis offenbart, im Vergleiche mit den feinen, durchgeistigten Zügen des Antlitzes eines Hellenen sind wohl geeignet, die bezeichnenden und unterscheidenden Individualitäten der beiden grofsen Nationen des Altertums auch durch die monumentale Kunst zu veranschaulichen. H. L. U.

---

[1]) Hingewiesen sei auf die in dieser Handausgabe Tafel 42—44 enthaltenen Porträts des Perikles, Sophokles, Euripides.

